









GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

QUATRE-VINGT-DIX-NEUVIÈME ANNÉE  
VI<sup>e</sup> PÉRIODE — TOME CINQUANTE

---

NINETY-NINTH YEAR—SIXTH SERIES  
VOLUME FIFTY

Reprinted with permission of the original publishers by

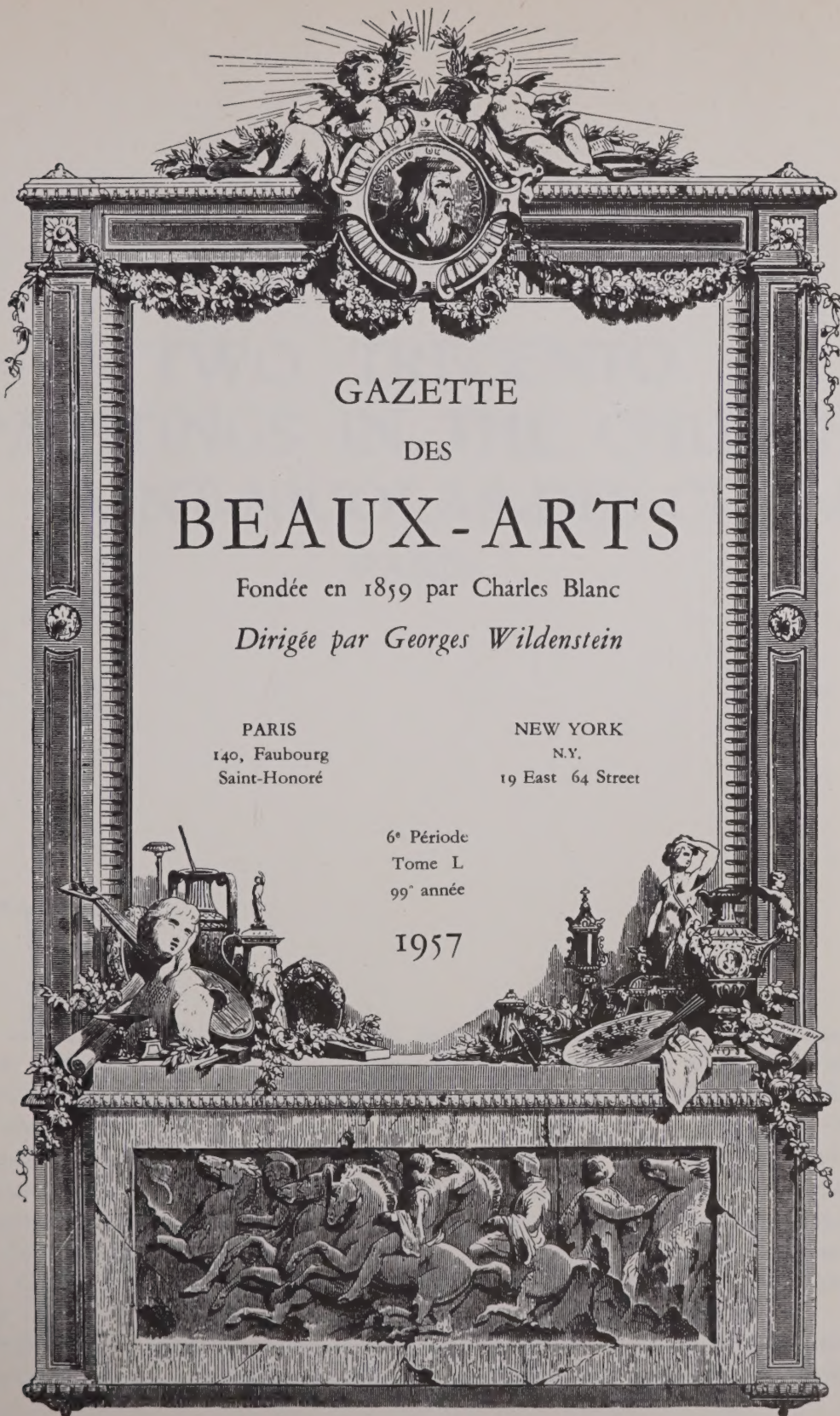
**KRAUS REPRINT LTD.**

Nendeln, Liechtenstein  
1968



Printed in Germany





GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

*Dirigée par Georges Wildenstein*

PARIS  
140, Faubourg  
Saint-Honoré

NEW YORK  
N.Y.  
19 East 64 Street

6<sup>e</sup> Période  
Tome L  
99<sup>e</sup> année

1957







# TWO TRECENTO PAINTINGS IN THE CHURCH OF SAINT-NICOLAS-DES-CHAMPS PARIS

DURING a recent visit to the Gothic church of Saint-Nicolas-des-Champs, in Paris, I came across two early Italian panel paintings which immediately captured my attention. These paintings are on the altar of the Chapelle du Sacré-Cœur, one of the chapels on the south side of the ambulatory. Each panel shows ten scenes from the *Life of Christ*: that at the left of the tabernacle, the *Nativity*, *Adoration of the Magi*, *Presentation in the Temple*, *Flight into Egypt*, *Christ Among the Doctors*, *Baptism*, *Miracle of Loaves and Fishes*, *Entry into Jerusalem*, *Washing of the Feet*, and *Christ in Gethsemane* (fig. 1); that at the right, the *Betrayal and Arrest*, *Christ Before Pilate*, *Flagellation*, *Derision*, *Condemnation*, *Way to Calvary*, *Nailing to the Cross*, *Deposition*, *Lamentation* and *Resurrection* (fig. 2).

Despite their prominent display, the paintings have not, to my knowledge, hitherto been discussed in the literature. In the first volume of the *Inventaire général des*









FIG 2.—Venetian, Early 14th Century—Scenes from the Life of Christ.  
Church of Saint-Nicolas-des-Champs, Paris. (Phot. Bulloz.)



*œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris*, published in 1878, they are listed as Italian paintings of the 14th century<sup>1</sup>. As such, they are cited in several later publications dealing with Saint-Nicolas-des-Champs, but in a recent booklet on the church, in which one of the panels is reproduced, they are attributed merely to the 14th century<sup>2</sup>.

Nothing seems to be known about the provenance of the paintings, which were executed a hundred years before the building now housing them (begun in 1420) and which might well have come to France centuries later. The fascinating representations certainly ought to be brought to the attention of those interested in Italian medieval art, and it is hoped that these notes will induce many to study and enjoy them.

Including the framework, each of the two panels is 41 cm high and 83 cm wide. Each scene is surrounded by a modern framework, 2.5 cm wide, which hides small parts of the painted representations. Exclusive of the framework, each scene measures now 16.5 × 13.5 cm. Due to the careful execution and fortunate circumstances, the paintings largely preserve their original aspect. There are some blisters in the goldground; in a few spots, as in the Virgin's mantle in the *Deposition*, we see some loss of color; several scenes are somewhat injured at the bottom, and some of the inscriptions of names have disappeared; but the damages are generally small, and there are only a few minor repaintings, primarily in the wings of the Angels in the *Baptism*.

The color scheme is fairly bright and very appealing. Pink and rose, light and dark blues, and seagreen predominate; but one comes also repeatedly across gray, white, and olive, and dark reds and greens. The juxtaposition and balance of the various shades indicate much taste. The light gray-brown flesh of the figures is enlivened by vigorous contrasts of light and shade, which together with the spirited attitudes and vivacious gestures, and the varied compositions and colors, produce an impression of great animation.

A survey of the subjects indicates that the Paris cycle includes neither an *Annunciation* nor a *Crucifixion*, two scenes which one would expect to find in such an extensive series of christological illustrations. It is possible that the *Annunciation* was omitted for spatial reasons, and that the cycle was meant to open with the *Nativity*, as in the case of a closely related work (fig. 4). It is certain that the series included the most important scene, that of *Christ's Death*, all the more so because it comprises two scenes that just precede and directly follow the *Crucifixion*: the *Nailing to the Cross* and the *Deposition*.

On the basis of closely analogous examples, Venetian panels of the first half

1. Cf. *Préfecture du Département de la Seine, Inventaire général*, vol. I, pp. 242 f.

2. L. LE ROUZIC, *Saint-Nicolas-des-Champs*, Paris, 1948, n. p., fig.





FIG. 3.—Venetian, Early 14th Century—Altarpiece with Christological and Hagiographical Scenes.  
Montreal, Hosmer Collection.





FIG. 4.—Venetian, Early 14th Century—Altarpiece with Scenes from the Life of Christ  
Formerly, Berlin, Kaiser-Friedrich Museum.



of the 14th century—especially the altarpiece in the Hosmer Collection, Montreal (fig. 3)<sup>3</sup> and that formerly in the Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, No. 1167 (fig. 4)<sup>4</sup>—it is probable that the representations of Saint-Nicolas-des-Champs originally formed parts of a low rectangular dossal. Most likely, the twenty scenes surrounded a large central *Crucifixion* (very possibly four times as large as the adjoining narrative representations), perhaps in the arrangement exemplified by the Montreal panel<sup>5</sup>, but conceivably in quite a different one—with additional scenes and maybe even a representation of the *Madonna and Child*.

It was not possible to examine the backs of the Paris scenes, but it should be noted that the long horizontal cracks and abrasures at the bottom of the *Entry into Jerusalem*, *Washing of the feet*, *Deposition*, *Lamentation* and *Resurrection*, point to a prolonged position of these paintings at the bottom of the complex to which they belonged. The left side of the *Nailing to the Cross* confirms what is indicated by the other examples in this group of works, namely that originally the scenes were separated from each other, not by gilt strips of wood, but by tooled borders. A small fragment of such a border remains in the upper left part of the nailing scene, where one notices parts of two rosettes stamped into the gold, at the left of an engraved line.

The study of the iconography indicates that the paintings are Venetian, and that they did not come into existence before the 14th century. From the beginning of that century date the earliest examples of the kneeling Virgin adoring the Child in the *Nativity*, a composition perhaps inspired by the account in the not much earlier *Meditationes Vitae Christi*<sup>6</sup>, and the first Italian paintings of the *Resurrection* with Christ climbing frontally out of the sarcophagus<sup>7</sup>.

To judge from the Trecento examples of the latter composition, foremost from Ugolino di Nerio's predella panel for the altarpiece of S. Croce, Florence, a work of the 1320's, and from Tino di Camaino's relief on the Petroni monument of 1318, in

3. Published by E. SANDBERG-VAVALA, *A Venetian Primitive*, in the *Burlington Magazine*, LXI, 1932, pp. 31-37. For this work and the other Venetian panel paintings closely connected with the Paris ones, see also: E. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting; an Illustrated Index*, Florence, 1949, pp. 145-148.

4. GARRISON, *op. cit.*, p. 146 (381).

5. If this arrangement was used, the work under consideration would have been of almost the same size as that from Berlin, which measures 0.78 × 1.05 m.

6. Consult chapter VII of the *Meditationes*, formerly attributed to St. Bonaventure and recently ascribed to the Franciscan monk, Giovanni dei Cauli, of San Gimignano, and dated close to 1300. For an easily accessible text, see p. 31 of the *Tuscan Trecento vulgarisation*, edited by ARRIGO LEVASTI and published as: GIOVANNI DA S. GIMIGNANO, *Cento meditazioni sulla vita di Gesù Cristo*, Florence, 1931.

One of the earliest examples of the kneeling Virgin in the *Nativity* is that in Pacino di Bonaguida's *Tree of Life*, of about 1310, in the Academy, Florence (R. ÖFFNER, *A Corpus of Florentine Painting*, New York, 1930, section III, vol. II, pt. 1, pl. II<sup>6</sup>). Apart from the Paris paintings, early Venetian examples with this composition, are found in the altarpiece at Montreal (fig. 5) and in a triptych in the Haniel Collection, Munich (*Pantheon*, IV, 1930, fig. p. 263).

7. For early Italian examples of this scheme, see SANDBERG-VAVALA, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona, 1929, pp. 339-342; and H. SCHRADER, *Iconographie der christlichen Kunst*, I, Berlin-Leipzig, 1932, pp. 133-141.

the Cathedral of Siena <sup>8</sup>—a *Resurrection* displaying this composition was painted by Duccio and was, possibly, included in the *Maestà* of 1308-1311.

The narrative representations in this famous work seem to be the main source of general inspiration behind the Venetian Trecento panels with many christological scenes, but the fully dressed Savior in the Paris *Resurrection* indicates alone that the Venetian artists did not follow closely the iconography habitual to Duccio's circle (where the rising Christ is shown clothed only in a white sheet which leaves bare the right shoulder and the wound in His side), but continued to make use of the traditional costume.

The compositions of the Virgin in the *Nativity*, and of Christ in the *Resurrection*, are Gothic infiltrations in a cycle which still to a large extent exemplifies the Veneto-Byzantine tradition. From this tradition were derived most representations, and for the large majority closely analogous examples can be pointed out in Venetian works of the early 14th century with series of christological scenes <sup>9</sup>.

The only scene not met with elsewhere in this group, is the *Miracle of Loaves and Fishes*. Most popular in the Early Christian period, and in the Middle Ages, this was favored mainly by Byzantine artists. It was infrequently represented in Medieval Italy, especially outside the main centers of Byzantine art: Venice and Palermo.

The study of the food-bearing Apostles reveals that we are dealing with Andrew and Philip, and that the scene is based on the *Gospel of John* (VI, 3-14), who, alone, singles out them, among the assisting disciples. In most Byzantine and Italian examples—as in the late 12th century Byzantine mosaic in the Cathedral of Monreale <sup>10</sup>, or in the Venetian mosaic of about 1200, in S. Marco, Venice <sup>11</sup>,—in accordance with the text, Christ is shown blessing the loaves and fishes which are then distributed by apostles among the hungry crowd. The composition at Saint-Nicolas-des-Champs, of Christ addressing the people and touching the raised right hand of the foremost of the seated men, is exceptional <sup>12</sup>.

Also, with regard to the *Nailing to the Cross*, the only other unusual scene in the Paris sequence, no compositionally very similar representation can be pointed out. The iconography of a figure of Christ, affixed to the cross which lies on the ground, originated in the non-Byzantine East, the earliest example of it being supplied by a miniature in the 9th century Chludoff Psalter <sup>13</sup>.

8. For these examples by Ugolino and Tino see: W. R. VALENTINER, *Tino di Camaino*, Paris, 1935, pp. 47-56, fig. 8, pl. 18 and 19. VALENTINER dated Ugolino's *Resurrection* about 1295 (about thirty years too early) and therefore thought that Tino derived the iconography of this scene from Ugolino.

9. In addition to the works adduced in the text, especially important in this connection are the thirty-six representations in the Museo Civico, Trieste, that were subsequently arranged in the present triptych form (G. CAPRIN, Trieste, Bergamo, 1906; fig., pp. 59-62), and those in a diptych of unknown location and provenance (GARRISON, *op. cit.*, p. 97 [240]).

10. O. DEMUS, *The Norman Mosaics of Sicily*, London, 1949, fig. 87 a and b.

11. S. BETTINI, *Mosaici antichi di S. Marco a Venezia*, Bergamo, 1945, pl. XXXVI.

12. Christ addresses the hungry crowd also in the fragmentary English 13th century altarpiece in Westminster Abbey (T. BORENIUS, *English Medieval Painting*, Florence-Paris, 1927, pl. 24).

13. Historical Museum, Moscow, grec. 129, fol. 20 recto, Photo. Frick Art Reference Library.





FIG. 5.—Venetian, Early 14th Century—Altarpiece with Scenes from the Life of Christ.  
Formerly, Berlin, Kaiser-Friedrich Museum.

In Italian art, this iconography was used only very occasionally, especially in major painting, despite the fact that the process was described in the *Meditationes Vitae Christi*<sup>14</sup>. Because of its cruel aspect, most Italian painters did not depict the nailing. If they wished to refer to this episode, they represented the *Mounting of the Cross*. This scene implies that the Savior was attached to the erect cross, a process which too was described in the *Meditationes*<sup>15</sup>.

Most relevant for the study of the iconography of the Paris version is the nailing scene in the altarpiece from the Kaiser-Friedrich-Museum (fig. 5), in which, too, Christ is affixed to a rough-hewn cross by three boyish henchmen, in the presence of His Mother, Saint John, and the Holy Women. But there we see six henchmen instead of four, two supervising soldiers instead of civilians, the Virgin wringing her hands instead of tenderly touching her Son. We notice furthermore that, in contrast to the Paris scene, in the Berlin one, Christ's body is covered with bloody wounds (that had been inflicted by the executioners in the *Flagellation* in both works).

The Berlin representation is cruder than the Paris one, its more barbarian qualities betray a considerable influence of North European examples, and its iconography and style point to a somewhat later date than those of the Paris paintings. The rough-hewn cross, seen at Saint-Nicolas-des-Champs in the *Way to Calvary*, the *Nailing to the Cross*, and the *Deposition*, is a detail of East Christian origin which had first enjoyed considerable favor in transalpine works. It had been occasionally applied in Northern and Central Italy as early in the 13th century, as had the personified Sun and Moon in the *Crucifixion*. The latter detail, also of East Christian origin, was very popular in the medieval North until the end of the Romanesque period<sup>16</sup>.

Besides the *Miracle of Loaves and Fishes*, the only event not represented elsewhere in the group of Venetian panels to which the Paris paintings belong, is that of *Pilate washing his hands* in the scene of the *Condemnation of Christ* according to Matthew (XXVII, 24). This episode was occasionally included in Italian christological cycles throughout the Middle Ages<sup>17</sup>, in the Trecento mainly in Duccio's circle. There Pilate was shown standing, not seated as he was commonly represented in earlier Italian and Byzantine works.

The study of the various representations, interesting for the iconographer, is also enjoyable for the student of style because the unknown painter was a capable, refined artist who skillfully combined the new Gothic interest in line with the characteristics of the Veneto—Byzantine tradition, of which he was a representative.

14. See chapter LXXVIII, p. 288, in the Italian edition by Levasti.

15. *Ibid.*, pp. 227 f., in Levasti's edition.

16. For Dugento examples of both details, consult SANDBERG-VAVALA, *La croce dipinta*, fig. 53 and 18. A very useful study of the rough-hewn cross is R. BAUERREISS' *Arbor Vitae*, Munich, 1938.

17. For examples, consult SANDBERG-VAVALA, *op. cit.*, pp. 428-437.



This tradition dominates the composition, iconography, and style; the choice of scenes and their arrangement in space; the costumes and settings; the figure types and color scheme; the modeling with light and shadow; and the tooling. For all these components, closely analogous examples can be pointed out in the Venetian painting of the first half of the 14th century. One notices in many related works a similar interest in embellishment and even identical decorative devices: plants dotting landscapes, picturesque trees, floral ornament on the buildings, and haloes and borders adorned with punched rosettes or stars.

And one observes, in a number of paintings from this group, inscriptions of names, also with standard Greek abbreviations for Christ ( $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$ ; in the Paris scenes all representations of the adult Jesus were most probably labelled in this way) and for the Virgin Mary ( $\overline{\text{M}} \overline{\text{R}} \overline{\text{Θ}} \overline{\text{V}}$ ), and with Latin forms for the other inscribed figures. In Paris we see the names GASPAR, BALTHASAR, and MELCHIOR in the *Adoration of the Magi*; and JOSEPH and ANNA in the *Presentation in the Temple*<sup>18</sup>.

The study of the iconography and style of the Paris scenes suggests that the anonymous artist executed miniatures besides panel paintings, and it indicates that the Paris representations were produced somewhat earlier than most works from the same group.

Since none of these works is dated, and since we possess altogether very few dated Venetian paintings from the first third of the 14th century<sup>19</sup>, it is very difficult to place the scenes at Saint-Nicolas-des-Champs within narrow limits. Here it can only be said that, at the present state of our researches, an execution close to 1320 seems most probable.

GERTRUDE COOR-ACHENBACH.

(Voir RÉSUMÉ page suivante.)

---

18. These two scenes are the only ones in which more than two persons are identified by inscriptions of names. A worn spot, at the right of Simeon's head, suggests that the *Presentation* also displayed this man's name.

19. The panel of *Saint Donatus*, of 1310, in the saint's church, at Murano (R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1923-1938, vol. IV, fig. 1) and the altarpiece of the B. Bembo, of 1321, in the Cathedral of Dignano d'Istria (*Belvedere*, IX-X, 1926, fig. 75 f., 80 f.), seem to be the only examples before Maestro Paolo's *Dormition of the Virgin*, of 1333, in the Gallery of Vicenza (VAN MARLE, *op. cit.*, IV, fig. 3).

RÉSUMÉ : *Deux peintures italiennes du XIV<sup>e</sup> siècle, dans l'église Saint-Nicolas-des-Champs à Paris.*

Ces notes portent sur vingt petites scènes de la vie du Christ — se trouvant à Saint-Nicolas-des-Champs à Paris, qui sont apparemment inconnues de ceux qui étudient la peinture italienne primitive. Des études comparatives montrent que ces représentations relativement bien conservées, étaient, à l'origine, une partie d'un petit dorsal vénitien rectangulaire de 1320 environ. Vraisemblablement, elles entouraient une grande Crucifixion centrale. Les scènes connues de cette œuvre supposée sont : *la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, la Fuite en Egypte, le Christ au milieu des Docteurs, le Baptême, la Multiplication des Pains, l'Entrée à Jérusalem, le Lavement des Pieds, le Christ à Gethsemani, la Trahison, le Christ devant Pilate, la Flagellation, le Christ bafoué, la Condamnation, la Montée au Calvaire, la Mise en Croix, la Descente de Croix, les Lamentations et la Résurrection*. D'un point de vue iconographique, ces représentations suivent pour la plupart la tradition veneto-byzantine : *la Mise en Croix* est cependant un exemple d'iconographie orientale chrétienne dont l'origine se place hors de la zone d'influence byzantine. *La Nativité* et *la Résurrection* sont la preuve de l'infiltration des influences gothiques dans la Venise du XIV<sup>e</sup> siècle.



# LUCCA PENNI A PUPIL OF RAPHAEL AT THE COURT OF FONTAINEBLEAU

**A**RT connoisseurs and historians alike have been intrigued for some time by the mysterious origins of a beautiful set of tapestries. Examples of this series, dealing with the *Story of Diana*, are to be found both in Europe (four hangings at the Castle of Anet, near Paris; one in the Rouen Museum) and in America (two at the Metropolitan Museum; one in a private Collection)<sup>1</sup> (fig. 1). Said to allude to events in the life of the famous Diane de Poitiers, mistress of King Henry II of France, they are generally considered among the most remarkable of a very rare group of French tapestries, dating from about the middle of the XVIth century. This period, immediately preceding the foundation of the Gobelins Manufacture, is not well known; little can be traced of the activities and whereabouts of French workshops at the time, overshadowed, as they were, by the more active centers of Flanders and the more progressive ones of Italy.

When and by whom were these tapestries manufactured is still a point of controversy. But apart from all questions of production and technique, there remains

---

1. This particular hanging seems to come from a second series of Anet tapestries, with a different border, and may have been cut in two by one of its owners, see: A. DE MONTAIGLON, *Diane de Poitiers et son goût dans les arts*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, XVII, pp. 289-305, and 1879, XIX, pp. 152-178.



FIG. 1.—Escape of Britomartis, tapestry.  
Courtesy of the Metropolitan Museum of Art.



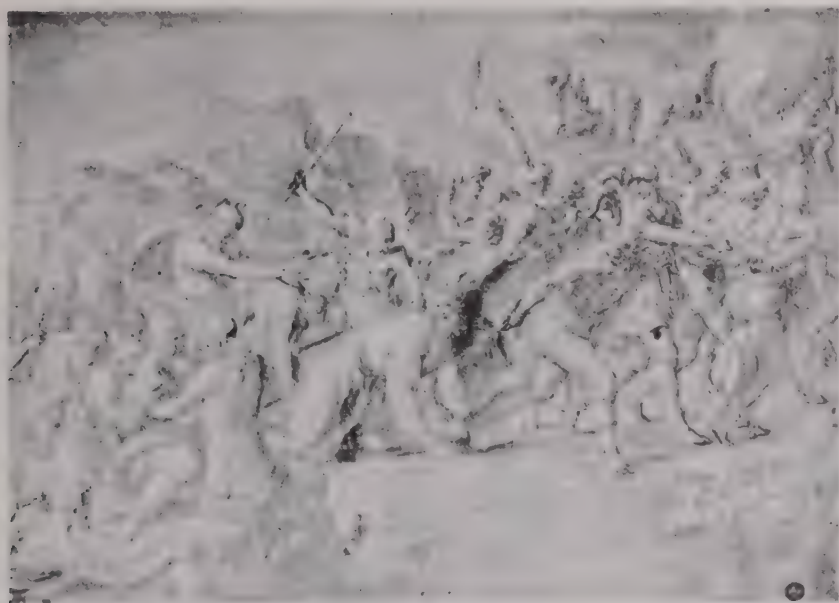


FIG. 2.—The Calvary, drawing.  
Louvre, Cabinet des Dessins, No. 1403.

a problem of authorship. The brilliance of the design, related in style to the Fontainebleau School, points undoubtedly to an artist of importance. Jean Cousin the Elder has been suggested for stylistic reasons, and also because this artist is thought to have worked for Diane de Poitiers on the decoration of Anet. However, the lack of any positive proof, any docu-

ment substantiating this theory, has left the field open to new hypotheses. Indeed, the confronting of a group of engravings and drawings with these tapestries brings to mind the name of another painter of prominence in this period, Lucca Penni—a Florentine pupil of Raphael, whose importance in the early days of the Fontainebleau School has been generally unrecognized because his personality and works remained until recently in the limbos of Art History.

Who is this mysterious painter, and what exactly do we know of his work? What can we conclude concerning his style and his contribution to French Art of the 16th century?

The name of Lucca Penni must, first of all, stand out at the Court of Fontainebleau as the one representative of the Roman tradition, in a school otherwise dominated by the Florentine Rosso, and the Bolognese Primaticcio.

Arriving at the French Court at about the same time as Primaticcio, he was granted, according to Royal Archives<sup>2</sup>, wages of 20 pounds a month, equal to those of his Bologna colleague, and second only to the salary received by Rosso—a proof of the high regard in which he was held at Court. Vasari is extremely discreet on the subject of Penni's origins—a fact which may not surprise us altogether, for Lucca was only a young man when he left Italy, and most of Vasari's information thereafter was derived from Primaticcio, well-known for his professional jealousy.

2. M. ROY, *Artistes et Monuments de la Renaissance française*, t. II, Paris, 1929, p. 436.



FIG. 3.—Battle of Nudes, drawing.  
Louvre, Cabinet des Dessins, No. 1400.

A confusion with Bartolommeo Penni, a brother <sup>3</sup>, who worked in England between 1531 and 1553, has further obscured the issue. Writers, such as Orlandi, Lanzi, Mariette, while repeating Vasari's mistakes, have, however, added somewhat to an otherwise scanty source of knowledge. And finally, M. Roy, in his book on the French Renaissance <sup>4</sup>, set the whole question aright.

If we collate the various sources of information, these are the known facts concerning Lucca Penni: probably born in Florence, between 1500 and 1504 <sup>5</sup>, of a weaver family, whose most illustrious member was Giovanni, Il Fattore, a favorite pupil of Raphael, Lucca is said to have also studied with Raphael <sup>6</sup>, after which, he

3. A. E. POPHAM, *Hans Holbein's Italian Contemporaries*, *Burlington Magazine*, January 1944, pp. 121-127.

4. ROY, *op. cit.*, p. 436 ff., and FR. BAUMGART, *Lucca Penni* in U. THIEME and F. BECKER, *Allgemeines Künstler Lexikon*, Leipzig, 1932.

5. Milanese, the editor of Vasari, who had searched through Florentine archives, found a Michele Penni established in Florence, as a weaver, in 1504. This Michele had four sons: Bartolommeo, Giovanni Francesco, Raffaello and Piero. This seemed to correspond to Lucca's family. However, since there was no mention of a son by that name, at this date, Milanese supposed that Lucca must have been born shortly after 1504. See G. VASARI, *Le Vite*, ed. G. Milanese, Florence, 1879.

6. ORLANDI, in THIEME-BECKER, *op. cit.*, *Lucca Penni*.



worked under Perino del Vaga in Lucca and Genoa<sup>7</sup>, and, as most writers agree, arrived in France about 1530, perhaps at Rosso's behest.

Penni is first mentioned in the royal accounts from 1537 to 1540. He then participates, as a painter, in the main decorating projects of the Castle of Fontainebleau. He is known to have worked on the façade apartments, on the important "Salle haute" in the "Pavillon des Poêles", where Primaticcio was also active, and on the most important communal undertaking, known as the "Galerie François I<sup>er</sup>".

After 1540, the date of Rosso's death, Penni seems to have suffered a setback, Primaticcio being given preference as head of the Fontainebleau works, and naming two new assistants, Fantuzzi and Claude Badouin to act as Lucca's colleagues<sup>8</sup>. He still works on painting projects, and receives payment for certain tapestry cartoons<sup>9</sup>. It is in the latter capacity only that Felibien mentions him as "Lucas Romain"<sup>10</sup>. Concerning this period of Lucca's life, we learn also that he was already active away from Court: he is known to have worked in 1549 for "Madame de Guise"<sup>11</sup>, and to have painted at least one portrait.

He seems to have settled finally in Paris around 1550. In a document dated 1553, he is mentioned as "Loucas Despenis, peintre du Roy demeurant à Paris"<sup>12</sup> and, judging from Lucca's last will and testament, he lived in Paris, until his death in 1556. During this latter period, he worked largely for engravers, chief among



FIG. 4.—Hercules, engraving by R. Boyvin, after L. Penni. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Ed. 3.

them: Jean Mignon, Davent, Boyvin, and later, Etienne Delaune. Certainly the

7. Perino del Vaga was Lucca's brother-in-law, since he had married a sister of the Penni's, VASARI, *op. cit.*, IV, p. 647.

8. L. DE LABORDE, *Les Comptes des Bâtiments du Roi*, Paris, 1877-1880, I, p. 191.

9. *Ibid.*, p. 195.

10. FELIBIEN, quoted by J. GUIFFREY, *Artistes parisiens du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1915, pp. 243-245.

11. ROY, *op. cit.*, p. 437.

12. It is in this document that we find set forth his relationship to Bartolommeo, who had just died in England; see ROY, *op. cit.*, p. 437.

designs he supplied were not all based on original ideas<sup>13</sup>. Several compositions can be traced to Marcantonio (eg. *The Judgment of Paris*), Giulio Romano and Primaticcio, but Vasari's attribution of all Lucca's designs to Primaticcio is an exaggeration and an injustice. On the other hand, the popularity of prints after Penni, both in France and other countries of Europe,

attest to his importance in the School of Fontainebleau. Some time after his death, engravers—mostly italians—as Giorgio Ghisi, N. Nelli, M. Rota, Lafréry, H. Cock, reprinted compositions of Lucca. His son, Lorenzo, a much travelled artist, seems

to have been largely responsible for the spread of his ideas<sup>14</sup>. As a matter of fact, it has been suggested that many of these late plates may well be the work of the son rather than of the father. But the variety of



FIG. 5.—Feast of Mars and Venus, etching by Léon Davent, after L. Penni.  
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Da 67.



FIG. 6.—Hunts of Diana, etching by Léon Davent, after L. Penni.  
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Da 67.

13. Mistakenly, as far as we know, Vasari says that he designed chiefly for Flemish engravers. Two prints by H. Cock and one by Wierix are the only evidence which seem to have survived of this activity. Cf. VASARI, *op. cit.*, V, p. 434; also F. NAGLER, *Neues Allgemeines Künstler Lexikon*, Munich, 1909; and Albertina Museum, *Italiener*, II, p. 29 and X, p. 36.

14. As J. Adhémar points out, Lucca Penni was probably the most popular of the Fontainebleau artists, thanks to the engravings after him. Cf. J. ADHÉMAR, *Sur une gravure d'après Lucca Penni au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Trésors des Bibliothèques de France*, 1942, pp. 107-111.





FIG. 7.—Envy, etching by Léon Davent, after L. Penni.  
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Da 67.

Lucca's signatures, the lack of knowledge concerning Lorenzo's work, make this problem extremely difficult to solve<sup>15</sup>.

Of all this activity what does subsist? Some seventy signed, or at least, labelled engravings; two dozen drawings, several signed in what appears to be a later hand than Lucca's. Of his paintings, we are uncertain; the Royal Archives do not give sufficient details to be able to attribute with any degree of certainty any of the Fontainebleau work. No signed easel paintings have survived. As for portrait painting, there remains only an extremely

popular engraving of Henry II by Boyvin (Linzeler, p. 188)<sup>16</sup> to bear witness to his vogue as a portraitist<sup>17</sup>.

The most authentic of the many drawings attributed to Lucca Penni (in the Louvre, Albertina and Uffizi Museums, as well as the Bibliothèque Nationale), are those in the Louvre. Quite a few are mark-

15. Lucca generally gives his full surname, or at least adds the letter "R" (for "Romanus") to his name. It has, therefore, been suggested by Dimier, and more recently by Du Colombier, that the plates signed only with "L. Penne" or "L. Pennis" be attributed to Lorenzo. Their argument rests chiefly on an engraving by H. Cock of a battle scene, dated 1562, long after Lucca's death. But one must note that the two engravings of Lorenzo, cited by Nagler, are signed with his full name. Adhémair



FIG. 8.—The Holy Women at the Tomb, drawing.  
Louvre, Cabinet des Dessins, No. 1394.

ed with Lucca's name, as though they had been prepared for the engraver. That this must have been done after Penni's death is evidenced not only by the type of lettering<sup>18</sup>, but also by the fact that there exist prints of several of these drawings contemporary with Lucca's lifetime, and not yet bearing these inscriptions. On the other hand, those prints marked with Lucca's name, fully authenticate most of the Louvre's attributions. Next to these drawings and prints, the origin of which is quite convincing, one can range a whole series of graphic works closely related in style.

Unfortunately, attributions have not stopped there; others have been made, often

on a purely imaginary basis, such as the confusion with some other member of the Penni family<sup>19</sup>. Conversely, many discoveries still remain to be made in public and private collections, among those drawings and prints labelled "French" or "Italian School" of the XVIth Century.

The graphic works with reasonably certain attributions—etchings and engravings—are sufficiently numerous, however, to give some impression of Lucca's style, if not of his chronology. Consequently, the study of his stylistic development



FIG. 9. —Death of Orion, drawing.  
Louvre, No. 8741.

must remain, for the time being, largely tentative. It cannot be solved by examin-

furnishes a solution in pointing out that it was customary in the XVIth century for sons of artists to inherit their father's "stock-in-trade," and often to re-use it, in their own name. Thus, probably, the young Lorenzo himself brought to Italian and other later engravers those designs of his father, which he had rightfully inherited. See L. DIMIER, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* (1914), pp. 282-284; P. DU COLOMBIER, *Le Graveur Laurent Penni, Notes et Documents, Humanisme et Renaissance*, III, fasc. III; ADHÉMAR, *op. cit.*, p. 107.

16. A. LINZELER, *Inventaire du Fonds français, Graveurs du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1932-35, I, pp. 184-187.

17. The suggested attribution to Penni of a portrait of Guillaume Bourgoing and his wife, made in the "Triumph of European Mannerism" Exhibition, Rijksmuseum (Amsterdam, July-October 1955), Catalog, No. 71, has been seriously disputed. See J. G. VAN REGTEREN ALTENA, *Two XVIth Century Exhibitions in Holland*, *Burlington Magazine*, October 1955, pp. 315-319.

18. This type of lettering is current in the 16th century, but the method of linking the lower part of the letters in a word dates it late in the century, if not in the early part of the 17th.

19. Such is probably the case for a handsome series of drawings in the Santarelli Collection of the Uffizi, labelled *Lucca Penni, Il Fattore*, through a confusion with his brother Giovanni.





FIG. 10.—Apollo, Diana and Orion, drawing.  
Rennes Museum, No. 41-1.

ing the few dated works, since those dates are, at best, only terminal<sup>20</sup>. But a consideration of the style and known chronology of his engravers is somewhat more helpful.

The two earliest and, from our view point, most prolific etchers, Mignon and Davent, worked in the early 1540's, which leads us to suppose that many of Penni's designs antedate that period.

While Davent specializes in Primaticcio School engravings, he also presents intermediate personalities, such as Léonard Thiry, strongly marked by Rosso's influence, and his engravings after Lucca Penni are characterized, as we shall see, by such intermediate tendencies. One of them is dated 1547, and we may possibly infer that most of Davent's prints after Penni date from the middle years of Lucca's career.

Mignon's representation is more complex, since it shows us all of Penni's

20. This is particularly true of such engravers as Delaune and Giorgio Ghisi, whose dated compositions are often only copies of earlier ones.

variations in style. Interestingly enough, the very homogenous series of Louvre drawings was almost entirely etched by Mignon; one of these the *Calvary* (Louvre 1403, L. 6) (fig. 2) of 1544, is the earliest of Lucca's dated prints. This date seems to imply that the group of stylistically related drawings in the Louvre may well be anterior to 1540, their Roman characteristics even suggesting the possibility that they were part of a personal stock of drawings, brought by the young Penni from Italy.

Boyvin whose real name was Pierre Milan, is almost exclusively concerned with Rosso and his school. We are, therefore, not surprised to see that his prints of Penni reflect this tendency, and may well represent Lucca's style during the years when he worked directly under Rosso.

Delaune, the latecomer, who does not seem to have started engraving before 1557, cannot help us much in our search for a chronology, since many of his works, dated in the 1560's, are presumably copies of earlier prints<sup>21</sup>. But the fact that many of his engravings are signed is invaluable in establishing a corpus of Penni's works. Among the unsigned plates, but most certainly by the same hand as the other prints, are the *Story of Diana* group (L. 134-139); as previously mentioned, they are closely related to the Anet tapestries<sup>22</sup>.

It is on this basis, that we can begin to group Lucca Penni's graphic works and attempt certain attributions.

Foremost in quality, and perhaps in time, as we have seen, is the group of draw-

ings etched by Mignon, which are now in the Louvre. Executed mostly in pen, with bistre-wash touches and white highlights, they have graceful, but firm, linear contours, with their foreground figures modelled in full



FIG. 11.—Diana mourning Orion, drawing.  
Louvre, Cabinet des Dessins, No. 8742.

21. Note, for instance, that a *Parnassus* of Delaune (L. 303) is a copy of a G. Ghisi *Parnassus*, dated 1556.

22. The Bibliothèque Nationale Catalogue merely states: "The composition is attributed to Lucca Penni," cf. LINZELER, *op. cit.*, I, p. 242.





FIG. 12. —Diana mourning Orion, drawing.  
Louvre, Cabinet des Dessins, No. 8743. *Cliché Agraci.*

daylight, while the backgrounds are suggested in broader washes. In their eclecticism, these drawings are typical of the School of Rome at this period, with its two fountainheads, Raphael and Michelangelo. On the one hand, we find a copy of Marcantonio's *Judgment of Paris* (Louvre 1395, FH. 21), on the other, an adaptation of the Capella Paolina's *Conversion of St. Paul*, perhaps with Salviati as an intermediary (Louvre 1402). Perino's interest in artificial light effects, his muscular but elongated anatomies with their flying draperies, their half-mysterious backgrounds<sup>23</sup>—none of these are lost on Penni. But already, the influence of Rosso's

23. Cf. the Perino del Vaga drawing in the Louvre, no. 636, for a composition on *Aeneas Shipwreck*.



FIG. 13.—Triumph of Diana, tapestry.  
Private Collection.

constricted and wildly animated space is evident in such engravings and drawings as the *Battle of Nudes* (Louvre 1400, FH. 75) (fig. 3)<sup>24</sup>.

Characteristic of Lucca's style at this period, are, therefore, a certain hesitation between the High Renaissance, with its ideal space, its soft, flowing elegance, and a typically Mannerist tendency to compose on the surface, and to crowd this narrow area until it loses all its reality. Already in these early prints we find the two extremes of Lucca's artistic temperament: a slow, courtly harmony, and a nervous, almost frozen agitation, but basically, the same fondness for a sound, architectonic design, for a rhythmic, nearly abstract pattern.

In a second series of engravings and etchings, chiefly by Boyvin, a change of style is apparent. The figures are heavier and clumsier<sup>25</sup>, their frontality is emphasized, often to the point of awkwardness (fig. 4). We are reminded of Rosso's *Moses and the Daughters of Jethro*, or of Marco Dente's engravings.

It is tempting to relate to the above another series of prints by Mignon and Davent<sup>26</sup>, because of their heaviness, their stiff verticality, which emphasize the static aspect of Penni's style. The figures, here, are much closer to Primaticcio (fig. 5) than to Rosso. Often Penni make use of broad, Titian-like, landscape backgrounds<sup>27</sup>. Could these two groups of engravings be the transitional products of Penni's change from the manner of Rome to the style of Fontainebleau? Their rather uneven quality is disturbing and puzzling.

A final group of prints seems to mark the complete synthesis of Lucca's Italian experience and his newly acquired French style, and represent, at the same time, the best expression of its inherent classicism.

24. See also *Priam's Palace*, etching, FH.13.

25. Eg. *Gods and Goddesses*, such as RD.22, 23, 28, 29, etc.

26. For instance: *The Banquet of Mars and Venus* (FH.73), *Diana and Acteon*, (L.22), also possibly, *The Picta* (Rennes Museum, drawing, 1884-6-2).

27. Note the exact parallel between Penni's *Creation of Eve* (FH.1) and Primaticcio's *Sacrifice of Abraham* (L.25). The latter may well be the print attributed by Vasari to Penni, and cited by him as an example of Lucca's copying of Primaticcio, see VASARI, op. cit., V, p. 434.





FIG. 14.—Hunting Diana, painting.  
Louvre Museum. *Cliché Agraci.*



FIG. 15.—Tepidarium, painting.  
Private Collection.

We may perhaps begin with the series of roundels, etched by Davent, on the *Hunts of Diana* (FH. 62-64) and dated 1547. These represent a typical blend of old and new (fig. 6). The composition is strongly reminiscent of Giulio Romano's ceiling medallions in the Sala dei Venti, of the Palazzo del Te in Mantua, with the same uptilted illusionism, the same contradictory emphasis on a decorative surface design. The tapering yet muscular figures recall both Rosso's Caraglio engravings and the Farnesina deities. However a certain elegant restraint in line and figure style, a feeling for an overall rhythm, which links figures and surroundings in an almost lyrical union, are, of course, peculiar to Lucca Penni.

Another series of prints, the so-called *Seven Capital Sins* (F.H. 65-72), although less restrained in style, is closely related to these roundels<sup>28</sup>. The design is now almost entirely built on the surface, the figures are turned and twisted in order to

28. Note the resemblance between BOYVIN's *Minerva* (L.170) and the *Justice* by DAVENT (FH.65).



obtain an effective surface pattern. At times, Penni achieves a dramatic intensity, which, despite its effect of arrested motion, reminds us of German Gothic<sup>29</sup> (fig. 7). A series of religious compositions can be related in style to these figures, although atune to the more tranquil aspects of Lucca's art. They include M. Rota's *The Entombment* and the Louvre attribution, *The Holy Women at the Tomb* (Louvre 1394, fig. 8). In the latter we find, for the first time, a Northern, German type of landscape background. We are also inclined to place in this category the well-known engravings by Ghisi of the *Parnassus* and the *Calumny of Apelles*.

Finally, we come to the six prints of the *Story of Diana* by Delaune (Linzeler 134-142)<sup>30</sup>. In common with the other Lucca prints of this period they have, the contrast between a stately rhythm and sudden, arrested motion. The tapering figures, with their blank, open-mouthed expressions; their elegant, twisted bodies: their revealing, wet drapery, curling into impossible, flying scarves; the uptilting of the background, with its unusual combination of Germanic, Flemish and Venetian elements, forcing the action into a narrow, surface pattern—these are all now familiar in Penni's style (fig. 9-10).

A number of fine pen and ink drawings in the Louvre and Rennes Museums, labelled "Anonymous, French School of the XVIth century" appear to be the models for at least three of these engravings<sup>31</sup>. The attribution of these drawings to Lucca Penni, first suggested by Dimier<sup>32</sup>, does not seem to have been accepted later, perhaps because the drawings appeared so unlike the better-known Penni's in the Louvre. Their rather precise, graphic style seemed heavy alongside the more Italianate series, which we have earlier described. At the time, the relationship with Lucca's engravings does not appear to have been noticed, nor the fact that those of the drawings or prints, which could not be exactly paralleled, often existed in tapestry form, that is in the celebrated Anet series.

We have in the tapestries of Anet some subjects for which we know no drawing and no engraving: *Diana and Iphigenia* (Anet), *Diana and Jupiter* (Rouen), *Blasphemy of Niobe* (Metropolitan Museum); but for the *Death of Meleager* (Anet), we know a drawing (left part, coll. Masson, école des Beaux-Arts, cat. n° 1377); for the *Escape of Britomartis*, we have an engraving by Delaune (Linzeler, 137); *Latona and the peasants* (Anet) have the same background as a drawing in Rennes (n° 50-1), and its foreground can be compared to engraving L. 134; *Diana mourning Orion* (Anet) has a drawing by Penni (Louvre, 8742) and some figures are found in an engraving (L. 139). *The Triumph of Diana* (private collection) is related with an

29. Contrast those designs of Penni with the careful, classical, two-level compositions of a Raphael follower such as Perino del Vaga. (Eg. the *Gigantomachy* in the Palazzo Doria, Genoa.)

30. If we want further evidence of their authenticity, we can compare the absolutely identical foregrounds of the roundel, *Diana Stag-Hunting* (B.49), and Louvre drawing, No. 8741, *The Death of Orion*; or again: *The Diana appearing in the sky* of Rennes, drawing 50-1, and the central, seated figure in the *Triumph* (FH.70) of the *Seven Capital Sins*.

31. They are: Louvre 8741, *Death of Orion* (0,400×0,555 mt). Louvre 8742, *Diana Mourning Orion* (0,400×0,560). Rennes 40-1, *Orion, Diana and Apollo* (0,380×0,540).

32. L. DIMIER, *French Painting in the XVIth Century*, London, 1904, pp. 115-116.

engraving by Davent (F.H. 70). And we can suppose that a tapestry was made on *Apollo, Diana and Orion*, for we have a drawing (Rennes, 41-1) and an engraving (L. 136).

If we accept the attribution of the engravings to Lucca Penni, a hypothesis which we have earlier examined, there seems to be a strong possibility that Lucca may also be the artist responsible for the drawings as well as the tapestry cartoons. A closer examination of the Anet series, its history, may help us to support this conclusion.

The story of these tapestries has been gradually reconstructed by such historians as Montaiglon, Le Breton, Fenaille and Göbel<sup>33</sup>, so that it now appears certain they were commissioned by King Henry II himself for his mistress' residence in Anet. The monograms and emblems which they bear<sup>34</sup>, as well as the fact that Denis Godefroy relates seeing them "in situ" as early as 1640<sup>35</sup>, appears proof enough to that effect. Their subsequent disappearance from Anet is to be blamed on the campaign of renovation practiced in the late 17th century by the Duke of Vendôme<sup>36</sup>. Indeed, the Anet buildings and grounds seem to have been represented in the background of engraving L. 136 (Rennes drawing 41-1), a further stamp of origin.

From the above facts, we can suggest the date of manufacture as about 1550, since the castle, commissioned in 1547, was probably finished in 1552<sup>37</sup>. The place of manufacture remains, however, controversial. The theory that it must have been a royal workshop is strengthened by the quality of workmanship, on par with the famous Vienna series, *The Gallery Francis the 1st*, by Claude Badouin. Whether they came from a Fontainebleau atelier, functioning at this time under the directorship of Philibert Delorme, is still a point of dispute<sup>38</sup>. But the very fact that Delorme was in charge of the building and the decorating of Anet is an important factor in favor of Penni's authorship. Delorme, in this important commission, naturally would have favored a royal artist, but preferably one outside the circle of his rival, Pri-

33. MONTAIGLON, *op. cit.*, XVII, p. 289 ff.; G. LE BRETON, *Notice sur deux anciennes tapisseries du musée des antiquités de Rouen*, *Bulletin de la Société des Beaux-Arts des Départements*, 1898, pp. 97-110; M. FENAILLE, *Etat général de la manufacture des Gobelins, les ateliers parisiens au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1923, I, pp. 98-102.

34. See LE BRETON and MONTAIGLON, *ibid.* The borders with the monograms "D" and "H", the huntress symbols of Diana, are direct references to Diane de Poitiers. The interpretation of the emblems: "Sic immota manet," and "Non frustra Jupiter ambas" has proved more puzzling, a pun on the word "Anet" and "manet" being generally supposed, and a reference to Henry's protection, as Jupiter, of his royal mistress.

35. DENIS II' GODEFROY, *Description de la Maison d'Anet vue... le 29 May, 1640*, quoted by P. D. ROUSSEL, *Histoire du Château d'Anet*, Paris, 1875, p. 126. He describes only four of the tapestries.

36. FENAILLE, *op. cit.*, pp. 98-102; also H. GOBEL, *Die Wandteppiche und Ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal*, Leipzig, 1928, II, pp. 42-44. Note that four of the hangings were placed back in their original site by an archaeologically-minded owner, M. Moreau, in 1875; MONTAIGLON, *op. cit.*, pp. 296-299.

37. GOBEL, *op. cit.*, pp. 42-44, has suggested 1554-1560, as dates of manufacture, which seems improbable in view of the date of completion of Anet, and of the death of Henry II, 1559—at which time, Diane de Poitiers, and all her works, were quickly set aside.

38. The theory of a Fontainebleau workshop, although expounded by Sauval, Félibien and more recently Fenaille, is not generally accepted nowadays; see FENAILLE, *op. cit.*, I, p. 89.



maticcio. Such reasoning points to Lucca Penni, for he is the only cartoon-maker mentioned, alongside Primaticcio pupils, in the Royal Archives, at this time<sup>39</sup>.

An evident relationship in style and technique to Jean Cousin the Elder's St. Mammès tapestries, woven by the Parisians Pierre Blassay and Jean Langlois (also active at Court), has led the Metropolitan Museum to attribute the two hangings in its possession to Jean Cousin<sup>40</sup>. However, if the kinship in figure style and landscape is striking—and the possibility of an identical workshop may not be entirely alien to it—we believe that the evidence, outlined above, is sufficient to suggest even more strongly Lucca Penni as a model, if not outright, as the original designer of the tapestries and, in fact, as the author of the controverted drawings.

The fact that there is no complete concordance between the graphic works and the tapestries seems to point to the use of Lucca's drawings for two different ends: the tapestry cartoons and the prints. It also suggests the probable disappearance of several tapestries in the original series<sup>41</sup>.

The hypothesis that there were other versions, and possibly later re-workings of the tapestries, is substantiated by the differences in border styles, and confirmed by the fact that the *Diana Mourning Orion* of Anet is identical with Louvre drawing 8743, which seems in a different hand than Lucca's<sup>42</sup> (fig. 11-12). Another tapestry, *The Blasphemy of Niobe*, seems also to represent a subsequent re-working, with its foreground figures placed on a diagonal, in an almost Baroque effect of movement and space. The existence of a later Toussaint Dubreuil *Diana* series is, as we shall see, evidence of its lasting popularity.

We might, therefore, conclude that Lucca Penni was a much more active artist than his existing works would lead us to infer.

Other attributions are, nonetheless, difficult to make. A certain number of small and uneven easel paintings seem to reflect largely the influence of his prints, with the possibility that among them may be found a Lucca original, or at least, a copy of a lost original. Typical of these weak adaptations of engravings are: a *Parnassus* in the Aix Museum, a very clumsy *Justice and the Seven Capital Sins* in a private French collection, a *Calumny of Apelles* in the Dantzig Artushof<sup>43</sup>.

39. LABORDE, *op. cit.*, I, p. 195.

40. J. G. PHILLIPS, *Tapestries of Jean Cousin for Anet*, *Bulletin of the Metropolitan Museum*, 1943, II, pp. 109 ff. Also see *Bulletin* for 1947, II, pp. 126 ff. The attribution was repeated in *Rijksmuseum Catalogue, Mannerism Exhibition*, No. 288.

41. It is difficult to decide in what order the drawings, engravings and tapestry cartoons were produced. It was not unusual in those days to make cartoons after already existing engravings (eg. the famous *Gombaut and Macée* series). Supposing that the engravings did precede the cartoons, it is also possible that Lucca may have added to his original designs. Note, for instance, that there exists no engraving for the *Meleager* tapestry, but an unusual sketch for the left side of the composition (Coll. Masson 1377), in a quick, nervous calligraphy, obviously not intended for the engraver, but as a study for a larger composition, such as a tapestry.

42. We cannot, of course, for lack of sufficient evidence, prove that No. 8743 is not by Lucca Penni. Indeed, it might correspond to the drawings of his Primaticcio period, which are unknown to us. At any rate, it is far inferior to Lucca's usual drawings and seems likely to be the work of some later artist, who derived his inspiration from Lucca.

43. See photo by DRUET, Bibliothèque Nationale, Ba 11, No. 3643; *Les Péchés capitaux*, *Revue des Beaux-Arts*, Nov. 1, 1897, pp. 1287 ff.; R. FORSTER, *Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance*, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1887, VIII, p. 128.

Of more interest are two paintings whose quality and individuality make them stand out among these pale imitations. First, a *Tepidarium* in a private Collection, which seems inspired by one of the prints of Penni on the subject<sup>44</sup>. René Huyghe has dated it in the 1550-1560's<sup>45</sup>, because of the women's hairdos, and the delicate modelling, contrasting with a typically French architectonic feeling, which we have seen as also characteristic of Penni's style. But the doll-like prettiness of the figures ranges it, we believe, among the works of an imitator rather than as an original painting.

The *Hunting Diana* in the Louvre with its stylistic kinship with the *Britomartis* tapestry (fig. 12), offers a different problem. Its comparative independence from the canons of Fontainebleau has suggested a French authorship<sup>46</sup>. One is equally struck by its monumental aspects—the central figures being set off by the masterful simplicity of the accompanying landscape—by the general golden tonality of the painting, with its almost Venetian background. All these appear to be characteristic of a painter familiar with both Roman and Venetian art. If we compare further this painting to others of Lucca Penni's compositions, we are aware of close affinities. The resemblance of the Diana to the female figure standing alongside of the chariot in the *Triumph* tapestry (fig. 13) is, for instance, quite striking. The modelling of the dog reminds us of similar animals in Lucca's drawings and engravings. Here is a painter close in his art to Lucca Penni, and one is tempted to add: if this is not an original work by Penni, here is a reflection, perhaps a copy of a lost painting.

With these paintings, closely reflecting the style of Lucca Penni, one must mention the many copies made by enamellers or armormakers, such as Pierre Reymond and the Italian, Piccinino<sup>47</sup>. These also are examples of the widespread popularity of Lucca's prints.

But what of his influence on the more important French artists of his day, and what of the lasting effects of his art on later generations? These are certainly the most valid clues to an artist's originality and importance in any period of Art History.

One might suggest, first of all, that Primaticcio's gradual emergence from the ascendancy of Rosso and Giulio Romano into a phase of comparative classicism, such as appears in the stuccoes of the Duchesse d'Etampes room, may not be entirely foreign to the influence of his co-worker, Lucca Penni. We have already noted the striking relationship between the tapestries of Jean Cousin and the work of Lucca Penni. Although it is impossible to trace any direct influences, Cousin's feminine

44. Several of the nudes might well be compared to FH.23.

45. R. HUYGHE, *L'Ecole de Fontainebleau, Beaux-Arts* (Dec. 1, 1939).

46. Rijksmuseum Catalogue, *Mannerism Exhibition*, No. 53.

47. J. ADHÉMAR, *op. cit.*, pp. 109 ff.; also A. GROSZ, *Vorlagen der Werkstatt des Luccio Piccinino, Jahrbuch den Kunsthistorischen Kunstsammlungen in Wien*, 1925, XXXVI, No. 4, pp. 123-153.



canon, derived from Rosso, also recalls the figure style of Penni, in its gentler, more naturalistic manner<sup>48</sup>.

In both these instances, it is the Roman, classical characteristics of Lucca, his links to Raphael, which stand out, by contrast with the Florentine Mannerism of Rosso's school, and the North Italian aspects of Primaticcio's art.

In other cases, it seems to be Lucca's lyrical conception of nature and man which appealed most to the Fontainebleau circle. Rosso, and at first Primaticcio, paid little attention to this aspect of art; they were, above all, figure painters. It is in Penni's engravings and etchings that we see one of the first representations of figures moving freely among the trees of a park-like landscape. The Virgilian character of this landscape differentiates it from the more richly oppressive growths, represented in the landscape etchings of such contemporaries as Léonard Thiry. This poetical blend of man and nature seems to have appealed to decorative painters of the time, a reflection of this very spirit being evident, for example, in the frescoes of Ecouen castle.

One also can search for proofs of Lucca's influence beyond his immediate contemporaries. We are struck, for instance, by the resemblance between Penni's religious engravings and the Lerambert compositions for his *Life of Christ* of 1584<sup>49</sup>. Finally, in the *Story of Diana* Gobelins tapestries, designed by Toussaint Dubreuil, we find a direct reflection of Penni's art at the very beginning of the XVIIth century. The problem of tracing influences is here again complicated by the fact that three complete and one incomplete versions have survived<sup>50</sup>, differing not only in borders, but even in subject matter. The oldest, owned by Louis XIV, and listed in the inventory of 1627, included some eight hangings, with the original drawings by Dubreuil<sup>51</sup>. It must have been designed for King Henry IV, some time between 1594 and Dubreuil's death in 1602. The subjects listed were as follows: *Latona giving birth to Apollo and Diana*; *The Peasants changed into frogs*; *The sacrifice to Latona*; *Diana imploring Jupiter*; *Diana kills the Niobids*; *The Death of Iphigenia*; *Diana and the Giants*; *Diana as a huntress*.

The complete series, unfortunately, has not survived, and we must supplement our knowledge with the later group of Gobelins in Madrid and Vienna, recorded in the inventory of 1663<sup>52</sup>. Three new subjects appear in these series: *The escape of Britomartis*; *The death of Chione*; *The death of Orion*.

Out of these three subjects, the first is a downright copy of the Anet tapestry, the third an adaptation of the print and drawing of that subject (which does not exist

48. Compare, for example, the *Eva Prima Pandora* of Jean COUSIN to the more graceful of Penni's female figures.

49. Bibliothèque Nationale, Estampes, Ad 104.

50. FENAILLE, *op. cit.*, pp. 231-240; GOBEL, *op. cit.*, p. 73; A. HULLEBROECK, *Toussaint Dubreuil et les peintres de cartons pour tapisseries...*, Paris, 1936, *passim*.

51. Two still survive in the Louvre; especially notable is a study for the *Diana Imploring Jupiter*, No. 3688.

52. Some years ago, a partially cut-down series was sold by Wanamaker. Its titling seems to have been completely haphazard, and in its incomplete condition could add little to our knowledge (cf. Sales Catalogue (1940), Cooper Union Library).

among the surviving Anet tapestries), while the second—although we cannot find an earlier model for it—appears to be in the same style, and of the same origin, as the other two examples.

Now, if we compare these three subjects to the other Dubreuil tapestries, we see immediately a complete opposition in style, such as may well distinguish Mannerist from Baroque Art. To the free, flowing movement in depth of Dubreuil, we must once more oppose the crowded surface composition of the Anet subjects<sup>53</sup>. A supposition which immediately comes to mind is that after the death of Dubreuil, cartoon-makers who wished to increase their collection had to go back to Anet for subject matter. Also, certain tapestries, or at least cartoons, from the older series, which have now disappeared, must still have existed at the time.

A definite possibility that Dubreuil himself may have used the source offered by the Penni drawings is found in the *Diana and the Giants* tapestry, the one composition, known to be Dubreuil's, which differs essentially from his more Baroque designs, and is closely related to the style of Anet.

Thus, Lucca Penni's importance, not only as an interpreter of Rome and the Raphael School, but as an original artist in his own right, gradually emerges from the many obscurities of the period. That here may be another of these artists unjustly forgotten, through the vagaries of time and the professional jealousies of his colleagues, seems to appear from the few facts which we have presented. Much remains to be done in order to bring back to his proper status a painter whose art was, perhaps to a degree unequalled in the Fontainebleau School, the perfect synthesis of Italy and France and, as such, the true forebear of Louis XIV classicism.

LUCILE GOLSON.

RÉSUMÉ : *Lucca Penni. Un élève de Raphaël à la Cour de Fontainebleau.*

L'Italien Lucca Penni est l'une des figures les plus méconnues de l'Ecole de Fontainebleau, bien que des documents d'époque fassent état de son importance à la Cour de France. Seules quelques rares gravures et des dessins, dont l'attribution est souvent incertaine, peuvent, dans l'état actuel des connaissances, donner une idée de son talent. A partir de ces quelques données, l'auteur s'est efforcée de reconstituer l'œuvre de Penni, peintre et auteur de cartons de tapisseries et de gravures, dont la vogue au XVI<sup>e</sup> siècle est attestée par un grand nombre de reproductions, tant en France qu'en Italie et en Flandre. Graveurs, armuriers, émailleurs et peintres ont contribué à répandre les idées et le style de cet élève de Raphaël. Quelques nouvelles attributions sont, d'autre part, suggérées ici, concernant notamment une série de dessins sur *L'histoire de Diane*, conservés au Louvre, au Musée de Rouen, à l'Ecole des Beaux-Arts, et qui semblent avoir servi de modèles aux très belles tentures de *Diane et Orion*, que se partagent le château d'Anet, le Musée de Rouen, le Metropolitan Museum et une collection privée. Toussaint-Dubreuil paraît s'en être inspiré lorsqu'il dessina son *Histoire de Diane* pour la manufacture des Gobelins.

53. Note also the difference in graphic style between the liquid, painterly drawing of Dubreuil (Louvre, 3683) and the linear manner of the Anet series.



# L'ÉGLISE DU COUVENT DES FEUILLANTS RUE SAINT-HONORÉ

## SA PLACE DANS L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE PARISIENNE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

UNE des raisons pour lesquelles la connaissance de notre architecture classique est restée longtemps fragmentaire doit être cherchée dans le fait que les historiens avaient trop souvent omis d'étudier les édifices — extrêmement nombreux hélas — qui ont disparu en ces cent cinquante dernières années. Si, en matière d'architecture civile, les lacunes ont été peu à peu comblées, les châteaux et hôtels de l'époque classique ayant toujours bénéficié d'un préjugé favorable, il reste beaucoup à faire sous ce rapport dans le domaine de l'architecture religieuse, doublement deshéritée parce que vouée pendant des générations à un mépris scientifiquement inexcusable.

Il suffit de passer en revue les églises parisiennes du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle démolies depuis la Révolution, pour être édifié : hormis quelques dates et quelques faits historiques recueillis par les anciens guides de Paris, que sait-on de la plupart de ces édifices ? On connaît tout au plus les façades de certains d'entre eux parce qu'elles furent gravées en raison du grand renom de leurs auteurs. Mais les églises, leur structure, n'ont fait dans la plupart des cas l'objet d'aucune analyse valable<sup>1</sup>. Pourtant, elles ont existé, et joué un rôle non négligeable dans l'évolution artistique de l'époque.

Nous avons tenté récemment de jeter quelque lumière sur les problèmes posés par la construction d'une des plus intéressantes (et des plus mal connues) de ces églises : celle des Minimes de la Place Royale<sup>2</sup>. Nous allons, dans les pages qui suivent, entreprendre un travail analogue pour l'église des Feuillants de la rue Saint-Honoré, célèbre sous l'ancien régime par les richesses qu'elle renfermait et par la faveur spéciale dont elle jouissait auprès des membres de la famille royale.

Mieux partagée que l'église des Minimes édifiée en quatre longues campagnes,

---

1. Dans ses *Eglises de Paris* (1936), MAURICE DUMOLIN, parlant de l'ensemble des églises parisiennes, écrivait, non sans amertume : « De ces belles églises, quatre ou cinq seulement ont été l'objet, à l'heure actuelle, d'une monographie scientifique, le plus souvent sommaire. Pour les autres, on n'a guère fait que répéter ce que disent les vieux historiens. »

2. « Documents inédits sur l'église des Minimes », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1954, pp. 151 à 174, plans.

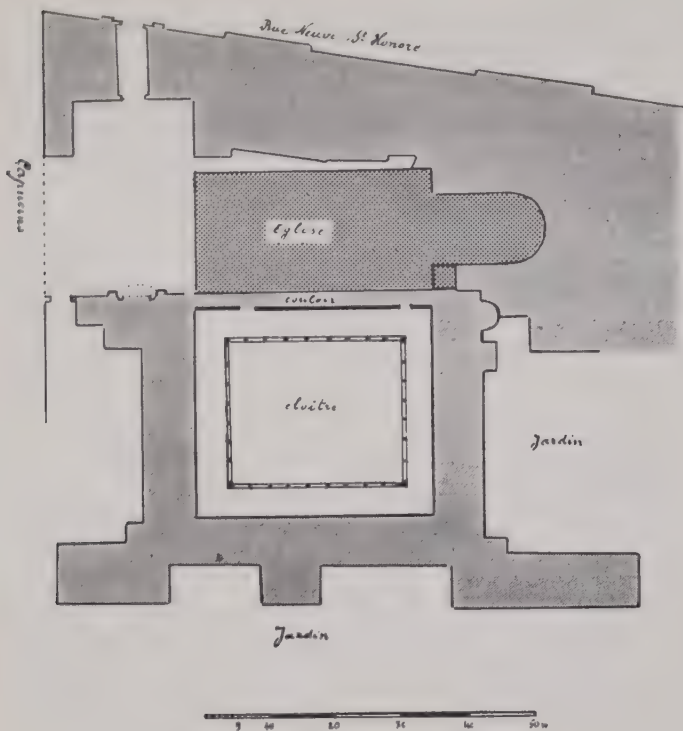


FIG. 1. — Plan général du couvent des Feuillants, d'après Verniquet.

celle des Feuillants a pu être construite d'un seul jet — la façade mise à part. Sa démolition fort laborieuse ayant, d'autre part, duré une trentaine d'années, plusieurs artistes parisiens curieux des aspects de leur ville ont eu tout loisir de dessiner l'édifice à différents moments de son calvaire. Grâce aux vues qu'ils nous ont laissées et qui donnent des indications précieuses sur l'intérieur, complétant ainsi les vues anciennes de l'extérieur de l'édifice, on peut en restituer les dispositions essentielles sans trop de difficulté. Nous mettrons aussi à contribution un manuscrit contemporain, le seul texte à notre connaissance qui fournisse des éléments de première main<sup>3</sup>.

Ce n'est pas que l'église des Feuillants ait manqué d'historiens<sup>4</sup>. Mais en dehors des renseignements chronologiques, fort appréciables certes, que contiennent leurs ouvrages, rien ou presque n'y est dit des caractères architecturaux de l'édifice<sup>5</sup>.

Avant d'aborder l'analyse de son architecture, nous passerons rapidement en revue la chronologie des travaux connue dans ses grandes lignes, mais que nous compléterons par quelques détails inédits. C'est en 1600 que, ayant choisi l'empla-

3. *Registre de l'argent employé pour la structure et fabrique de l'Eglise Neuve S. Bernard* (Arch. Nat., LL 1540). Cité par Berty, ce registre, court mais plein de précisions sur les travaux exécutés entre 1601 et 1610, a été déjà compulsé par HENRI LEMOINE (*Bulletin de la Soc. des VIII et XVII arrondissements*, 1910, pp. 32-38). On y trouve de précieux renseignements historiques.

4. Il existe même, à la Bibliothèque Mazarine (Ms 3334), une *Chronique* bien documentée écrite à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. (*Chroniques du Monastère Royal de Saint Bernard des Feuillants, ordre de Cîteaux, situé à Paris à la Rue de Saint Honoré.*) Elle s'arrête à l'année 1680.

5. MILLIN ne lui consacre pas moins de 82 pages dans ses *Antiquités Nationales* (T. I, chap. V), mais il s'intéresse uniquement aux œuvres d'art accumulées dans l'église; BERTY en parle également dans sa *Topographie du Vieux Paris* (I, 299 ss), il n'y analyse pas davantage la construction; la même observation s'applique à l'étude la plus poussée de l'église que nous possédions, celle de Raunié (*Epitaphier du Vieux Paris*, IV, 1914); outre une description sommaire de l'édifice, cet auteur a pris la peine de reproduire le plan du couvent d'après Verniquet, ainsi que plusieurs vues anciennes, dont le grand dessin du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ayant appartenu aux collections de Gaignières.



cement de leur futur couvent sur les terrains dont ils étaient devenus les propriétaires entre la rue Neuve-Saint-Honoré et les jardins des Tuileries (fig. 1) les religieux firent creuser les premières fondations. Commencées dès avant le mois d'août, elles furent bénies le 19 du même mois, date à laquelle on posait également la première pierre de l'église<sup>6</sup>. Le 1<sup>er</sup> septembre suivant, un marché fut passé avec l'entrepreneur Rémy Colin, juré du roi ès œuvres de maçonnerie<sup>7</sup>. Cependant, les travaux ne devaient pas commencer avant le mois de mars de l'année 1601; le *Registre* des dépenses nous fournit les raisons de cet ajournement<sup>8</sup>. La Chronique du couvent conservée à la Bibliothèque Mazarine donne à ce sujet des précisions supplémentaires<sup>9</sup>.

Les travaux de construction furent entrepris aussitôt après le 26 mars 1601 (« ... Et dès lors fust continuée avec diligence ladite fabrique », déclare le *Registre*). En juillet suivant, le même *Registre* consigne une dépense de quatre livres « pour le modèle de l'esglise basti en carton ». La régularité des paiements faits aux différents entrepreneurs et maçons occupés sur le chantier ainsi que les nombreuses autres dépenses accessoires soigneusement notées par le *Registre* jusqu'à la date du 24 juillet 1610 indiquent que les travaux se poursuivirent sans interruption — quoique avec une certaine lenteur — jusqu'à l'achèvement de l'édifice. Sur le plan de Paris de Merian, daté de 1615, on voit l'église figurée telle qu'elle se présentait avant la construction de la façade de Mansart (fig. 2).

Dès 1604, on travaillait aux voûtes des chapelles latérales<sup>10</sup>. Au milieu de l'été, on achetait les pièces de bois nécessaires à la charpente du comble<sup>11</sup>.

6. « L'année du Tressaint universel et plénissime jubilé qu'on compte de nostre salut mil six cents, ... le dixneufviesme du moys d'Aoust veille de la feste de nostre glorieux patron Monsr S. Bernard, par Monsg<sup>r</sup> le Reverendissime Archevesque d'Auch en Gascoigne ont esté benits avec les ceremonies en tel cas accoutumées les fondemens de l'esglise nouvellement à bastir en ce present monastère, et posée la première pierre par Mr le Prevost des Marchands, en l'absence du Roy qui estoit à Lyon faisant les nopces et son mariage. Mr le Premier President ne s'y estant peu trouver, non plus que Mons. l'Archevesque de Paris, qui en aurions esté priés. » (*Registre* cité ci-dessus.)

7. « Le premier jour du mois de septembre a esté fait et passé contract et marché pour la fabrique de ladite esglise avec Mr Remy Colin, masson juré et entrepreneur des bastiments que le Roy fait à Fontainebleau. Auquel ont esté promis dix escuts pour thoise de tout ouvrage qu'il fera selon le devis accordé. Et luy ont esté baillez par advance cinq cents escutz (*ibid.*).

8. « Durant tout ce tems, rien n'a esté travaillé en la fabrique en attendant que le différent fust vuide... qui estoit entre les frères Capucins et nous à raison d'une place qu'ils pretendoient sur nostre enclos. Jusques à ce qu'estant Sa Majesté de retour à Paris avec la Reyne sa nouvelle espouse, leurs Majestés furent suppliées de vouloir poser la première pierre de l'édifice, occasion qu'on avoit osté celle qui avoit esté mise auparavant, pour avoir fouillé nouveaux fondemens et changé l'assiette qui primitivement avoit esté designée pour le maistre autel, ce qui fust exécuté le lundy vingt sixiesme jour du moys de mars. Les fondemens et la pierre de nouveau bénits par Mgr l'Evesque de l'Escar en Béarn. »

9. « Année 1601. C'estoit agir en homme sage d'avoir disposé dans l'hyver la pluspart des choses nécessaires à l'édifice; il étoit encore important que la Prudence de l'architecte fit ouvrir les yeux à nos Pères pour recognoistre par la mesure des lignes tendues que l'église seroit trop courte si l'on s'arrestoit aux mesures déjà prises, ce fut pour quoy on acheta une maison et le jardin sis au lieu où est à present nostre chœur, de la somme de mil escus, ... ce qui fit qu'on songea à la nouvelle pierre, que le Roy et la nouvelle Reyne Marie de Medicis posèrent avec toute la magnificence possible, digne d'un grand Monarque. L'evesque de l'Escarre la benit et la Rène donna la somme de trois mil trois cens vingt livres. »

10. « Ce mesme jour (6 mai) avons arrêté compte et marché avec le briquetier et luy paierons par jour qu'il travaillera avec son fils aux voultres des chapelles, pour chascun seize sols, et pour trois manœuvres qu'il a, l'un huit et l'autre neuf, et au troisieme dix sols. » (*Ibid.*)

11. « A Paul Roussel pour neuf cent trente deux pièces de bois qu'il nous a dellivrées pour la charpente de l'église à raison de cent quarante une livres pour cent pièces de bois, avons païé (le cinq juin) douze cent soixante neuf livres. » (*Ibid.*)

L'année suivante, à la fin de novembre, la couverture devait être fort avancée, car le *Registre* note ceci : « Le vingt deuxiesme de novembre 1605 avons païé au couvreur en desduction de la besoigne qu'il a faicte à la couverture de nostre église la somme de 300 livres ». Un an plus tard, on posait les vitres<sup>12</sup>; en même temps, comme il sera montré plus loin, on mettait la dernière main à certains éléments de la grande voûte. En 1608, l'église étant terminée<sup>13</sup>, on procéda à sa consécration. La cérémonie eut lieu le 5 août, en présence du cardinal de Sourdis, archevêque de Bordeaux<sup>14</sup>.

Les vues et les plans anciens, ainsi que la description des chapelles et de leurs tombeaux que l'on trouve tant dans la *Chronique* du monastère que dans les *Antiquités Nationales* de Millin ne laissent aucun doute sur les dispositions essentielles de l'église : celle-ci comprenait une nef unique de six travées bordée à droite et à gauche d'autant de chapelles, un transept au fond duquel était dressé le maître-autel, et un chœur des religieux séparé du transept par une cloison; ce chœur était terminé par une abside en hémicycle (fig. 3). Les chapelles latérales, logées entre les murs de refend servant de contreforts, étaient surmontées de tribunes<sup>15</sup>. L'édifice présentait donc les traits caractéristiques d'une formule extrêmement répandue alors dans tout le Midi de la France. C'était, soulignons-le tout de suite, la *première église* élevée à Paris suivant cette formule<sup>16</sup>.

On se rappelle que celle-ci, caractérisée essentiellement par l'absence de bas-côtés et de déambulatoire, eut une fortune considérable pendant la période classique, même dans des régions qui ne l'avaient pas adoptée au moyen âge. En des pages célèbres, M. Emile Male a montré comment ce plan, dont le Midi et la Catalogne avaient été les pays d'élection pendant de nombreux siècles, fut choisi par Vignole (à la demande des Jésuites) pour sa grande église du Gesù à Rome et comment il devint ensuite un élément presque banal dans l'architecture religieuse de tout l'Occident catholique au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>.

12. « Le samedi quatriesme de novembre mil six cent six avons païé au serrurier pour la façon du fer des vitres de l'église... 200 L. » (*Ibid.*)

13. A l'exception de la façade, comme il a été dit plus haut. En attendant que celle-ci fût construite (elle l'a été en 1623-1624, sur les plans de François Mansart), l'église reçut une clôture provisoire, visible sur les plans de Paris de Mathieu Merian (1615) et de Visscher (1618). Dans la mesure où l'on peut en juger par ces plans, il s'agissait d'un mur nu à pignon, avec au centre une petite porte d'entrée, et deux fenêtres au-dessus (fig. 2).

14. « La plus grande partie (des chapelles) estant distribuée, il fallut penser au sacre de l'église. Ce fut Monseigneur l'Eminentissime cardinal de Sourdis, archevesque de Bordeaux, qui en fit la cérémonie, la dédiant à nostre glorieux Père S. Bernard, sous l'invocation duquel on commença ce mesme jour (5 août) le service divin. » (*Chronique du Monastère.*)

15. « Il y a autour de l'église une galerie supérieure » (MILLIN, *op. cit.*, p. 39). La *Chronique du Monastère* rapporte qu'en 1627, une dame De la Forest donna 3.000 livres qui « fut employé à l'ouvrage de la Tribune (derrière la façade) très utile pour avoir la communication des galeries ». Ces galeries, on le verra plus loin, étaient des tribunes à arcades constituant l'étage au-dessus des chapelles de la nef.

16. Il y avait bien eu, dans le Paris médiéval, quelques églises à nef unique, à laquelle des chapelles furent accolées successivement, comme le voulait une habitude devenue de plus en plus fréquente à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. Mais il s'agissait là d'adjonctions postérieures, souvent sans la moindre régularité. Il est à peine besoin d'observer que cela n'avait rien de commun avec la formule gothique méridionale.

17. EMILE MALE, *l'Architecture gothique dans le Midi de la France* (*Revue des Deux-Mondes*, 1926, I, 826-857).



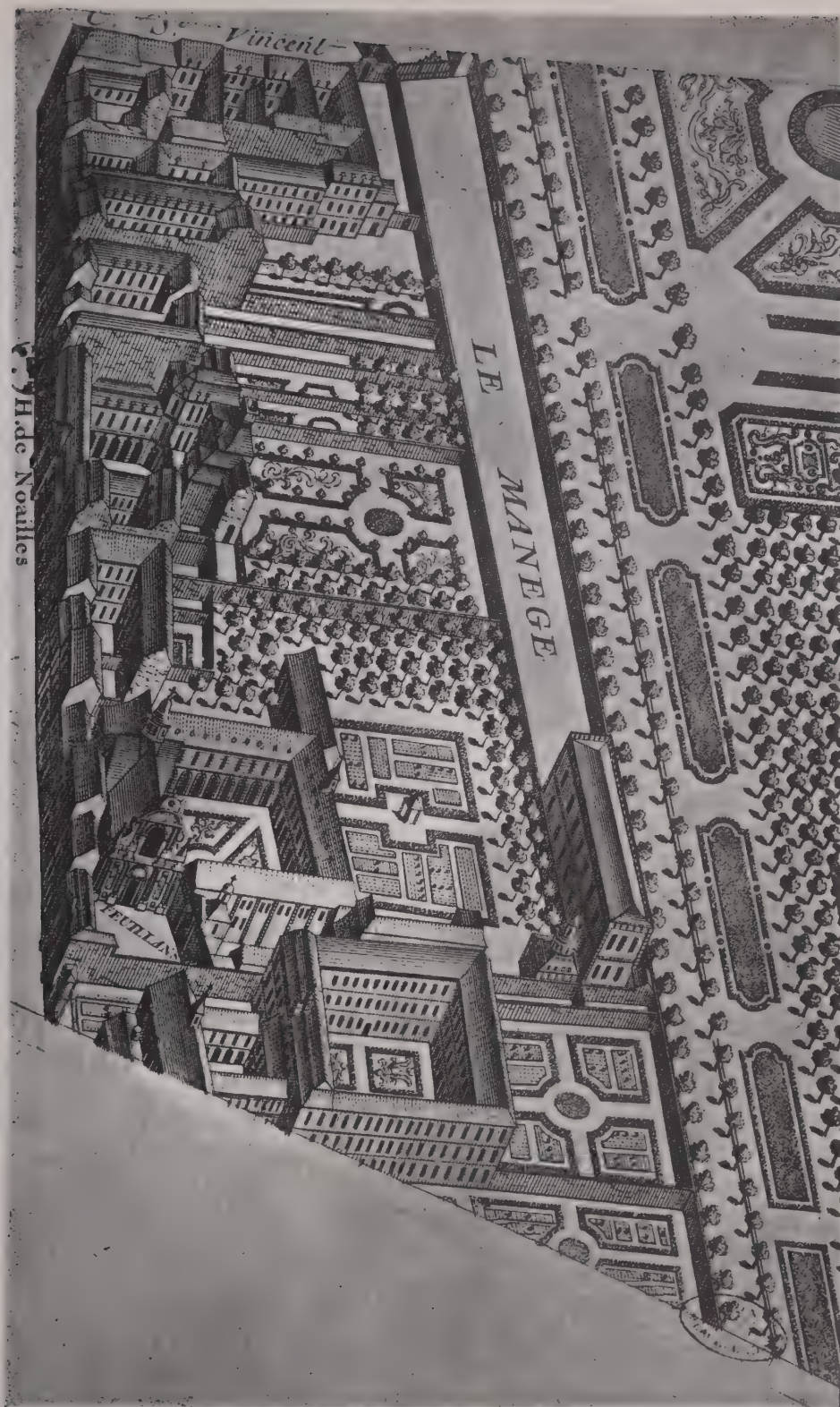


FIG. 2. — Le couvent des Feuillants et des Capucins, rue Saint-Honoré.  
d'après Mérian. B. N., Est.

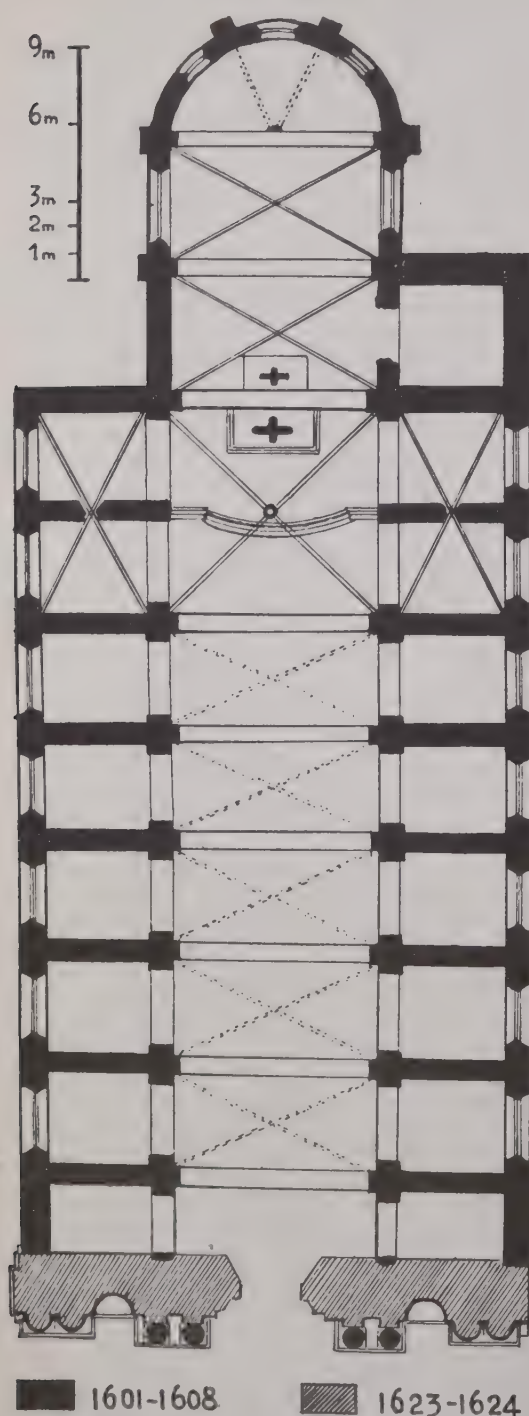


FIG. 3. — Plan restitué de l'église des Feuillants.  
En pointillé : dispositions probables, mais non certifiées.

Ainsi donc, dès 1601, c'est-à-dire à un moment où Etienne Martellange n'avait pas encore inauguré sa féconde carrière pendant laquelle il devait montrer une prédilection durable pour cette formule, on voit un architecte élever dans la capitale une église conforme à la tradition méridionale, adoptée à Rome qui la modernisa en lui donnant un vêtement classique. Peu après, en 1611, une seconde église parisienne — celle des Minimes de la place Royale — commençait d'être bâtie suivant le même parti. L'église des Carmes de Vaugirard, entreprise à partir de 1613, se rattache en partie à la même formule (mais sans tribunes); elle est plus spécifiquement romaine du fait qu'elle présente une coupole sur tambour au-dessus du carré du transept. Enfin, en 1621, Jacques Lemercier adopte à son tour, à l'église de l'Oratoire, le plan à nef unique et chapelles latérales surmontées de tribunes. Et c'est en 1627 seulement, après l'avoir d'ailleurs pratiquée en province depuis 1605 environ, que Martellange allait donner à la formule sa consécration définitive à Paris, en fournissant les plans de la grande église de la Maison professe rue Saint-Antoine.

Parmi les anciens plans et atlas de Paris, il en est deux qui peuvent être utilisés valablement pour une reconstitution exacte du plan de l'église des Feuillants : l'atlas bien connu de Verniquet, et le plan détaillé de Vasserot et Bellanger publié en 1833<sup>18</sup>. Celui-ci, très précieux parce qu'il

18. Voici les principales dimensions d'après Verniquet : longueur totale dans œuvre (y compris la façade de Mansart), 51 m; largeur (nef et chapelle), 19 m (murs compris); longueur du chœur, 16 m; largeur du chœur, 9,50 m dans œuvre. Ces dimensions sont confirmées par les tracés du plan de Vasserot et Bellanger.





FIG. 4. — *Prosp. du Couvent des Feuillants dans la rue St Honoré, gravure.*

indique les dispositions intérieures des monuments, alors que Verniquet se borne à en tracer le contour, reproduit l'image de la capitale, au sol, vers 1830. A cette date, l'église conservait encore des parties considérables, bien que sa démolition eût commencé un quart de siècle plus tôt : le chœur avec son abside, plusieurs chapelles latérales sud, une partie du clocher, des tronçons du mur goutterot nord et de deux chapelles contiguës, sans compter le cloître et ses annexes, étaient encore debout<sup>19</sup>. En confrontant ces données avec les représentations de l'église qu'il nous a été possible de réunir, nous en avons restitué le plan (fig. 3); ce croquis donne, croyons-nous, une image assez exacte de l'édifice au niveau du rez-de-chaussée<sup>20</sup>.

En ce qui concerne l'élévation, la reconstitution de l'extérieur est facile grâce à trois vues anciennes prises sous des angles différents mais dont les détails apparaissent tout à fait concordants. Deux de ces vues sont antérieures à la Révolution : l'une est une gravure bien connue, publiée sous l'*excudit* de Van Merlen en 1660, et souvent démarquée par la suite. On en trouve la reproduction dans de nombreux manuels. L'église y est représentée du côté nord-ouest : derrière la façade de Mansart s'étend la nef couverte d'un haut comble et flanquée à gauche d'une file de chapelles. Au-dessus de la toiture en appentis émergent les puissants murs-contreforts

19. Dans son *Itinéraire archéologique de Paris* (1855), GUILHERMY écrit (p. 251) : « Commencée depuis longtemps, la démolition (de l'église des Feuillants) s'est consommée en 1830 et 1831. Nous avons vu encore le cloître entièrement conservé et quelques portions de l'église. »

20. L'épaisseur des murs et des supports est calculée d'après l'échelle de Vasserot (1 mm pour un mètre); les dimensions hors œuvre s'établissent ainsi : nef, 25 m de long et 7,50 m de large; chapelles latérales, largeur 3,50 m, profondeur 5 m; transept, longueur 10 m; chœur, même largeur que la nef (7,50 m).

terminés par des consoles renversées s'appuyant au mur goutterot de la nef. A la suite de celle-ci se dresse le transept non saillant, large et éclairé par deux grandes fenêtres en plein cintre; un clocheton en charpente s'élève à l'intersection des combles de la nef et du transept, au-dessus du carré. Derrière la toiture, on distingue la partie supérieure d'un second clocheton : c'était celui du clocher occupant l'angle formé par le chœur et le bras sud du transept (fig. 4).

Un autre aspect de l'extérieur de l'église nous est montré par un dessin du début du XVIII<sup>e</sup> siècle (fig. 5). Il se trouve actuellement au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale<sup>21</sup>. C'est une vue cavalière du couvent prise du côté des Tuileries; l'église y apparaît dans toute sa longueur sur sa face sud. La nef aligne ses six travées; la première derrière la façade n'a pas de baie, les cinq autres sont éclairées par des fenêtres en plein cintre que séparent les consoles renversées des contreforts. Au-dessous de l'appentis qui couvrait les tribunes, on voit les fenêtres des chapelles latérales, dont le bord inférieur se trouvait au niveau du toit de la galerie du cloître et du couloir ménagé entre celui-ci et l'église<sup>22</sup>. Au bout de la nef, le dessin montre le croisillon sud du transept éclairé par ses deux fenêtres. Comme on voit, la vue de Gaignières indique, du côté sud, exactement les mêmes dispositions que donne, pour le côté nord, la gravure Van Merlen. Mais alors que celle-ci — en raison de l'angle choisi par le dessinateur — ne montre aucune des parties situées derrière le transept, le dessin de Gaignières les marque très distinctement : il y a d'abord le clocher, accolé au bras sud du transept, et ensuite le chœur des religieux avec son abside circulaire étayée par des contreforts à talus<sup>23</sup>.

Comment se présentait l'élévation intérieure de l'église? Il n'en existe à notre connaissance aucune représentation antérieure à la Révolution. En revanche, on possède — comme il a été dit plus haut — plusieurs vues dessinées pendant la démolition de l'édifice, et montrant certaines parties de l'intérieur à peu près intactes. De plus, les indications absolument sûres fournies par le *Registre* des dépenses permettent de déterminer un élément essentiel de la construction, le mode de voûtement.

Des cinq vues intérieures que nous connaissons, deux sont des tableaux peints, d'assez grandes dimensions, conservés au Musée Carnavalet : l'un est d'Etienne Bouhet, datant de 1808, l'autre d'Hubert Robert, peint vers 1806-1807. Le premier a pour sujet principal la perspective de la place Vendôme; à droite, au premier plan, on aperçoit les restes de la façade de l'église et des deux premières chapelles latérales

21. Va 234 (Topographie de la France). Quant à la troisième vue, postérieure à la Révolution, elle appartenait à la collection Destailleur (Estampes, Ve 53, f° 33). C'est un dessin au crayon daté du 21 novembre 1829; il montre ce qui restait alors des parties est de l'église; l'abside avec ses fenêtres et ses contreforts à talus, les travées droites du chœur et la partie inférieure du clocher, ainsi que les bâtiments annexes à l'est du cloître (invisible ici). Le chœur et l'abside en hémicycle avaient encore leur haut comble intact.

22. En effet, les bâtiments et l'église ne se trouvaient pas au même niveau. Les constructions situées au sud de l'église, vers les Tuileries, étaient sensiblement en contrebas. Millin remarque que le couvent, « d'abord bâti à la hâte, sous la conduite d'un religieux », avait des bâtiments vastes et commodes, mais « il (le religieux) ne les plaça pas sur un même niveau ».

23. De cette abside, il subsiste aujourd'hui un pauvre vestige complètement défiguré : c'est la partie inférieure du mur circulaire, visible dans la cour de l'immeuble 229, rue Saint-Honoré. Les contreforts ont été rasés, et la muraille nue a été surélevée de plusieurs étages. Selon les renseignements d'un gardien, cette haute paroi ronde et aveugle abriterait actuellement la cage d'un ascenseur.



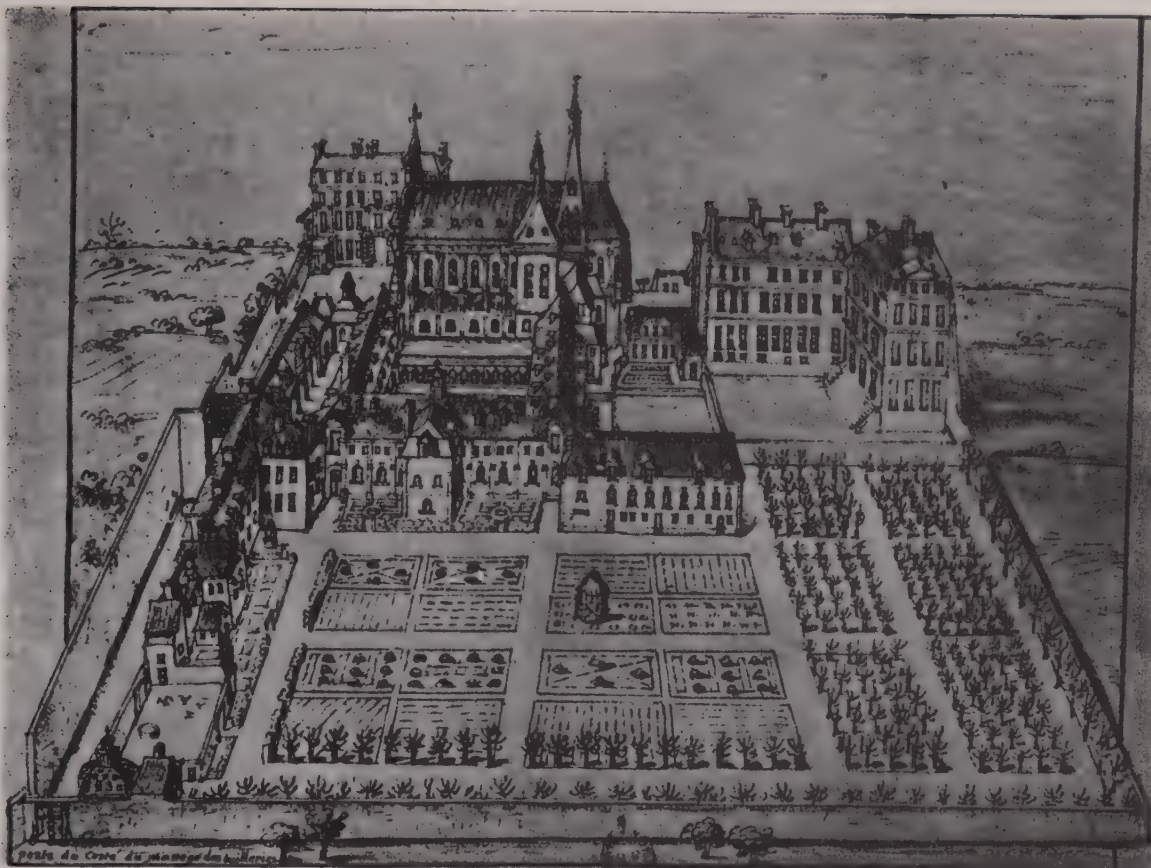


FIG. 5. — Vue cavalière du couvent des Feuillants du côté des Tuileries, d'après un dessin des coll. Gaignières. Phot. Bibl. Nat.

sud, avec les arcades intérieures des tribunes correspondantes. Malheureusement, de la nef complètement découverte, le tableau de Bouhet ne montre qu'un jambage de fenêtre s'appuyant sur un tronçon du mur goutterot; on distingue aussi, sur le parement latéral d'un contrefort, la rainure déclive marquant l'endroit où venait s'appuyer le toit en appentis qui couvrait les tribunes<sup>24</sup>.

Autrement plus instructif est le tableau d'Hubert Robert. Peint peu de temps avant sa mort, il montre ce qui subsistait alors de l'intérieur du vaisseau vu de face, à travers le portail éventré. Une aquarelle de l'ancienne collection Destailleur, à peu près de la même époque, fournit des indications également intéressantes, car le dessinateur, Duchâteau, a fixé l'aspect du chœur et de la nef vus aussi à travers le portail éventré (fig. 6 et 7). La collection précitée renferme une autre vue des Feuillants, signée Dagoty. Plus tardive, elle ne montre de l'église que l'aile sud de la façade à peu près entièrement démolie; derrière le mur encore debout de cette partie du portail, on distingue un berceau transversal que l'on pourrait identifier avec les restes de la première chapelle latérale sud (fig. 8).

A première vue, une comparaison de ces figures est plutôt décevante. Comme

24. Le peu d'élévation de ce toit dénote que les tribunes n'étaient pas voûtées.

leurs auteurs n'avaient pas tous le même souci de la fidélité archéologique, comme d'autre part elles représentent l'édifice à des stades différents de sa démolition, elles paraissent accuser certaines différences. Toutefois, en dépit de ce qu'elles peuvent avoir de confus, on constate rapidement qu'un examen plus minutieux de chacune d'elles révèle des concordances fondamentales, d'abord en ce qui concerne les voûtes, dont une lithographie chez Langlumé (fig. 9) montre également des fragments considérables encore intacts. Cette lithographie, aussi bien que le dessin de Duchâteau et le tableau de Robert indiquent sans équivoque que la voûte du transept et du chœur — celle de la nef avait déjà disparu — était montée sur nervures<sup>25</sup>; les branches d'ogives retombent sur l'entablement, au droit des pilastres; une grosse clef pendante, nettement marquée sur les trois vues, est encore à sa place, à l'intersection des nervures du carré.

En compulsant notre *Registre* si instructif, on trouve d'ailleurs, à de nombreuses reprises, la confirmation explicite de cette structure des voûtes. A la date du 6 mai 1604, il consigne une dépense de cinq livres 16 sols « pour le tailleur des augives ». Plus loin, on lit ceci : « Le samedi 16<sup>e</sup> de septembre mil six cens six, au taillandier pour avoir fait les boulons pour attacher les augives et autres besoins, avons païé treize livres. » Un renseignement encore plus précis nous est fourni à la date du 10 novembre de la même année : « Le vendredi 10<sup>e</sup> de novembre, au taillandier pour les boulons pour tenir la clef de la grande croisée, dix livres 15 sols. » Enfin, le 13 décembre 1606, le *Registre* porte une dépense de six livres « au taillandier pour quelques boulons et chaînettes pour tenir des clefs ». Comme on voit, les comptes ci-dessus ne laissent rien à désirer quant à la précision des détails : « augives », « clef à la grande croisée », d'autres clefs ailleurs. La grande voûte était donc bien une voûte de style gothique, telle qu'on la voit sur nos trois figures. Il n'y a aucune raison de supposer que la voûte de la nef, bâtie en même temps que le reste, n'était pas semblable à celle du transept et du chœur. Du reste, sur la lithographie de Langlumé, on voit encore, à gauche de la dernière travée de la nef, la retombée de deux voutains séparés par une ligne sombre ressemblant fort à une nervure.

Les chapelles latérales étaient-elles voûtées de même? Sur ce point, ni les textes, ni les vues de l'église ne nous renseignent d'une façon qui permette d'être affirmatif. Nous supposons plutôt qu'elles n'avaient pas de voûtes d'ogives. On a vu plus haut que le *Registre* parle à propos de ces voûtes d'un marché avec un *briquetier* et son fils<sup>26</sup>. Si les voûtes en question étaient construites en briques, il est difficile de croire qu'elles comportaient des nervures, pour lesquelles les constructeurs parisiens se ser-

25. Malheureusement, sur notre reproduction du tableau d'Hubert Robert, toute cette partie est noyée dans un noir presque opaque ne laissant distinguer aucun détail; sur l'original visible dans une salle du Musée Carnavalet, on voit fort bien la voûte avec ses nervures et la grosse clef du carré du transept. Signalons à ce propos que dans la même salle, faisant pendant au tableau en question, il y a une autre toile du peintre, désignée par erreur comme représentant l'intérieur de l'église des Feuillants en cours de démolition. Cet intérieur d'église d'ordre corinthien, avec une voûte en berceau à lunettes et une croisée à piliers énormes supportant une coupole diffère totalement de l'autre.

26. Voir note 10.



vaient généralement de pierres. Peut-être étaient-elles des berceaux transversaux, comme sur l'aquarelle de Dagoty.

En dehors de la structure des voûtes, nos trois vues concordent aussi sur deux autres éléments : 1° les arcs-doubleaux y apparaissent avec un tracé brisé<sup>27</sup>; c'est absolument net sur le tableau de Robert et sur la lithographie de Langlumé; sur le dessin de Duchâteau, la brisure de l'arc du côté de la nef est à peine marquée, mais aux doubleaux du chœur, derrière la clef pendante, elle apparaît nettement; 2° l'ordre adopté pour les supports était l'ordre dorique.

Si l'on passe maintenant à l'élévation de la nef et du chœur jusqu'à la naissance des voûtes, on constate que le tableau d'Hubert Robert et le dessin aquarellé de Duchâteau fournissent à cet égard des éléments tout aussi intéressants. Pour ce qui est du chœur, il n'y a pas de différence entre les deux vues son élévation est caractérisée par un ordre de pilastres doriques montant sans interruption jusqu'à l'entablement. Sur le tableau de Robert, les hauts pilastres encadrent de fausses arcades latérales au rez-de-chaussée et l'étage des tribunes avec des arcades également factices, plaquées contre le mur goutterot<sup>28</sup>

Quant à l'élévation de la nef, la restitution s'avère moins simple d'après le tableau



FIG. 6. — HUBERT ROBERT. — L'église des Feuillants en cours de démolition.

27. Il s'agit naturellement des arcs-doubleaux du chœur et du transept; ceux de la nef étaient déjà abattus.

28. Là aussi, il faut se reporter à l'original, où ces détails apparaissent distinctement dans la pénombre colorée que l'artiste a peinte avec sa maîtrise habituelle. Sauf pour la première arcade à droite du chœur, donnant accès au rez-de-chaussée du clocher contigu, et qui n'était donc pas un simple placage décoratif, il ne pouvait s'agir, pour le reste, que d'une ordonnance factice, le chœur n'ayant eu ni chapelles ni collatéraux. Sur le dessin de la collection Destailleur, où le chœur s'estompe dans un assez grand éloignement, ces fausses arcades ne sont pas figurées avec netteté, la perspective ne laissant que fort peu d'espace entre les pilastres. En revanche, ceux-ci y sont clairement indiqués avec leur ordre colossal.

et le dessin considérés : une dissemblance y frappe au premier regard : alors que sur le tableau, l'élévation de l'unique travée encore intacte (à droite) répète exactement celle du chœur — avec cette différence qu'ici, les arcades et les tribunes sont réelles — sur le dessin de Duchâteau qui montre le côté opposé (gauche) de la nef, l'élévation

offre deux rangées de pilastres superposées séparées par une corniche ininterrompue<sup>29</sup>. Une autre différence entre les deux vues réside dans la forme des arcades des tribunes : Hubert Robert montre ces arcades divisées en deux arcatures par un piedroit ou meneau, Duchâteau les figure sous l'aspect d'une arcade plus banale sans arcatures.

Laquelle de ces deux versions correspond à l'élévation véritable de l'ancienne nef ? Il est notoire que dans ses nombreuses peintures avec des « fabriques », le grand artiste qu'était Hubert Robert ne péchait point par un excès d'exactitude architecturale. Ruinés ou non, les édifices constituaient pour lui, avant tout, un prétexte à effets pittoresques. Notre tableau offre lui-même un exemple de cette liberté : si l'on examine attentivement chaque partie, on constate certaines anomalies évidentes<sup>30</sup>. Mais à côté de la réelle beauté du tableau où la grande ordonnance à l'italienne ne manque ni d'élégance ni de robustesse, la version offerte par le dessin de Duchâteau apparaît singulière-



FIG. 7. — L'église des Feuillants.  
Dessin de Duchâteau (1806). Phot. Bibl. Nat.

ment étriquée. En tout cas, et abstraction faite de toute considération esthétique, il faut convenir que le parti des deux ordres superposés tel que le dessin l'indique sommairement pour la nef est en totale discordance avec l'élévation du chœur figurant sur le même dessin. Pour quelle raison l'architecte de l'église aurait choisi deux élévations si différentes, alors que l'édifice tout entier a été construit dans le même temps ? On a vu en effet que malgré le changement d'« assiette » décidé en 1601, aucune partie de l'église n'était encore commencée avant cette date. Dès lors, il sem-

29. Il y a lieu d'observer que toute cette partie du dessin manque singulièrement de vigueur. On n'y voit du reste aucune indication de chapiteaux aux pilastres du rez-de-chaussée.

30. Par exemple, le mur du croisillon gauche se présente comme une grande surface lisse où l'on ne remarque pas le moindre arrachement ; or, la chapelle latérale et la tribune qui s'y appuyaient avant leur démolition auraient dû y laisser une trace. A droite, autre anomalie plus troublante encore : le peintre y a figuré le bras du transept avec une voûte à caissons à la romaine (à moitié démolie) ; cette voûte est ici manifestement inventée puisque les parties hautes de l'église avaient indiscutablement des voûtes d'ogives. Cette initiative de l'artiste s'explique par le souvenir des innombrables voûtes à caissons antiques qu'il a prodiguées sur ses fabriques. Enfin, le croisillon en question ne se trouve certainement pas à sa vraie place, qui devrait être *derrière* le mur du transept, et non *devant*.



blerait peu plausible, voire illogique, d'admettre cette discordance entre l'élévation de chœur et celle de la nef. Quoi qu'il en soit, on ne saurait trancher la question en l'absence d'une preuve indiscutable<sup>31</sup>.

Si nous insistons de la sorte sur ces détails, c'est parce qu'il s'agit de déterminer un fait important pour l'histoire de l'architecture religieuse à Paris en ce début du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous croyons avoir montré plus haut que l'église des Feuillants avait été la première église élevée dans la capitale selon la formule du Midi, transplantée à Rome au XVI<sup>e</sup> siècle. Par son élévation — qu'elle ait été identique, ou non, dans le chœur et dans la nef — l'église des Feuillants a été aussi la *première église parisienne où l'on eût employé l'ordonnance italienne en tous ses éléments* : pilastres, ordres, entablement continu faisant le tour de tout l'intérieur et séparant nettement, par une

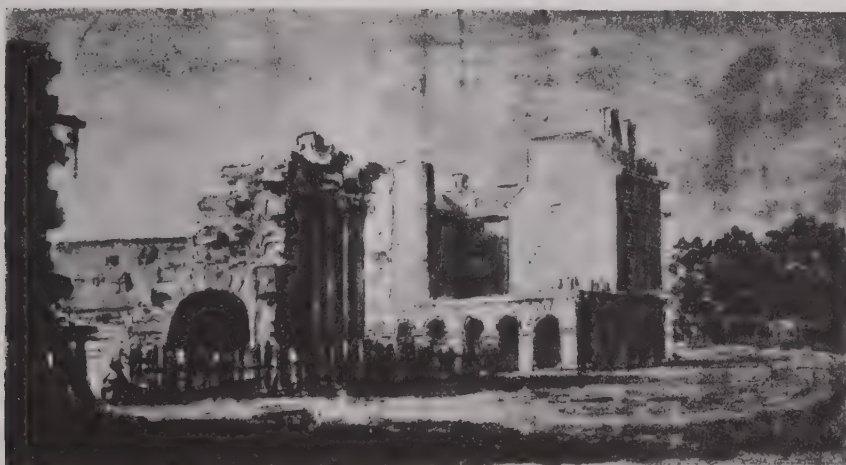


FIG. 8. — L'église des Feuillants. Aquarelle signée Dagoty (Anc. coll. Destailleur). Phot. Bibl. Nat.

large horizontale, la partie basse des arcades et des tribunes de la partie haute des fenêtres et des voûtes. C'est l'ordonnance telle qu'elle avait été élaborée outre-monts depuis Léon-Baptiste Alberti, Sangallo et Bramante d'après les modèles antiques, mais appliquée à des programmes de leur temps.

A ce double titre, l'église des Feuillants de la rue Saint-Honoré apparaît comme un édifice dont l'intérêt ne saurait échapper désormais aux historiens. Jusqu'ici, seule la façade de Mansart avait retenu leur attention. L'exemple ne montre-t-il pas, s'il en était besoin, la nécessité d'étudier de plus près les édifices disparus ?

Dans cette évolution de l'architecture religieuse française vers l'adoption d'ordonnances résolument italiennes, la province avait devancé la capitale. Sans parler de certaines chapelles de palais, rappelons — pour ne considérer que la moitié nord du pays — que l'église du collège de l'Arc, à Dole, élevée de 1590 à 1601, offre déjà les deux éléments essentiels que nous avons constatés aux Feuillants : plan à nef unique

31. Ajoutons simplement que les deux vues ont dû être arrangées à l'atelier, d'après des croquis pris sur place.

et chapelles latérales surmontées de tribunes, ordonnance à l'italienne avec grands pilastres classiques et entablement continu. Quant aux voûtes, elles sont encore à Dole, comme elles l'étaient aux Feuillants, montées sur croisées d'ogives<sup>32</sup>. Si à Paris, on cesse d'employer les voûtes traditionnelles dès avant le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle dans les édifices nouveaux dotés d'une ordonnance entièrement classique<sup>33</sup>, en province, celle-ci s'accommodera bien plus longtemps de la voûte d'ogives; les exemples sont trop nombreux pour qu'on les énumère dans le cadre de cette étude.

A quel architecte les Feuillants demandèrent-ils les plans de leur église? Si l'on en croit la *Chronique* du monastère, ils auraient confié la « conduite » des travaux à un des leurs, récemment entré dans la communauté<sup>34</sup>. Ce « savant architecte » fut-il également l'auteur des projets? A part l'église de Tulle que le chroniqueur lui attribue explicitement, on ne possède aucune précision sur les cinq autres<sup>35</sup>. On ne saurait dès lors procéder à des comparaisons utiles. A ce terrain peu sûr, nous préférons les données autrement précises du *Registre* des dépenses; dès le début, on y lit le passage suivant : « Le premier jour du mois de septembre (1600) a esté faict et passé contract et marché pour la fabricque de ladicté église avec Mr Rémy Colin,

32. Précisons qu'à Dole, toutes les parties, sans exception, ont reçu des voûtes gothiques, enrichies de liernes et tiercerons. Sur cette église, cf. surtout PIDOUX DE LA MADUÈRE, *le Vieux Dole*, 1930, III, et *les Etablissements des Jésuites en France depuis quatre siècles*, ouvrage publié sous la direction de PIERRE DELATTRE (II, 1953).

En ce qui concerne l'élévation à deux ordres superposés, c'est également en province qu'elle apparaît d'abord : elle fut employée dès 1583-1591 à l'ancienne église du collège de Douai, détruite en 1772 (voir DELATTRE, *op. cit.*, II). A Dijon, la chapelle du collège des Godrans offre également une élévation intérieure à deux ordres superposés (tous deux doriques). La première pierre de cette église à nef unique, chapelles latérales et tribunes, fut posée dès 1587, mais la construction n'en fut commencée que plus tard, probablement vers 1606, et terminée en 1612. Le plan initial, attribué à un « architecte du duc du Maine », prévoyait-il déjà cette élévation? Toujours est-il que celle-ci y est associée, comme à Dole et aux Feuillants de Paris, avec des voûtes d'ogives.

33. On en verra encore à l'église des Minimes (1611-1628), ou bien dans telle autre église, où elles seront reléguées dans les chapelles latérales, comme par exemple à l'église Sainte-Elisabeth; mais là aussi, Michel Villedo, qui la construisit presque entièrement de 1643 à 1645, avait prévu des ogives partout; finalement, la nef reçut une voûte classique.

34. « La divine Providence, y lit-on, inspira un maître-maçon de quitter le siècle et prendre l'habit de feuillant convers pour veiller à la conduite de l'église. Il s'appeloit frère Estienne de Saint Ignace; le Roy prenoit plaisir à le voir travailler. C'estoit un homme de très bon sens, et très sçavant en architecture, ce qu'il a depuis fait paroistre dans la structure de six églises et de plusieurs chasteaux dans le bourdelois, Périgord et Limosin, et enfin après avoir basti nostre église de Tulle, il y mourut plusieurs années après, chargé d'années et de vertus, regretté de tous les gens d'honneur et des habitants de la ville, ce que je peux bien assurer, l'aïant moy mesme mis en terre en mil six cent soixante et deux. »

35. Malheureusement, l'église des Feuillants de Tulle a été démolie vers le milieu du siècle dernier (RENÉ FAGE, *le Vieux Tulle*, 1888). Le seul renseignement sûr est qu'elle était voûtée, et que sa nef avait plusieurs chapelles. Mais nous ignorons et la structure de sa voûte et son élévation intérieure. BALUZE (*Historiae Tutelensis libri tres*, 1717) se contente de la qualifier de « templum optime et elegantissime constructum ». Comme la *Chronique* parle du « bourdelois », doit-on compter, parmi les cinq autres églises, celle des Feuillants de Bordeaux? Elevé en 1604-1609 (et démoli en 1880), cet édifice nous est assez bien connu grâce à l'ouvrage de L. DE LAMOTHE (*Notes historiques sur le Monastère de Saint-Antoine-des-Feuillants à Bordeaux*, 1846). Il comportait une nef unique, bordée de quatre chapelles de chaque côté; au-dessus il y avait des tribunes à arcatures « par couple » (comme on en voit à la tribune sur le tableau d'Hubert Robert); des pilastres corinthiens, montant jusqu'au-dessus des tribunes soutenaient un entablement, mais celui-ci était interrompu par les fenêtres hautes « géminées avec œil » (à meneau et remplage, sans doute). La nef avait une voûte en bois, les chapelles étaient voûtées en pierre avec des clefs et des nervures. Excepté la voûte en bois de la nef et l'entablement « interrompu », cette église ressemblait donc assez à celle de Paris. On sait qu'elle avait été construite par un maître-maçon du nom de Baradis (le marché, cité par Lamothe, est daté du 7 mai 1604). Mais on ignore si les plans étaient également son œuvre. En tout cas, aucun des auteurs locaux qui se sont occupés de cette église, Auguste Bordes (1845), Charles Marionneau (1861), Paul Courteault (1932), ne mentionnent comme auteur possible un religieux de l'ordre.





FIG. 9. — Démolition de l'église des Feuillants (vue prise du sud-ouest),  
lithographie chez Langlumé. Phot. Bibl. Nat.

masson juré et entrepreneur des bastimens que le Roy faict à Fontainebleau. » Entrepreneur des travaux dès le début, Colin, sur l'activité duquel on possède de nombreux renseignements, n'aurait-il pris aucune part à l'établissement des plans ?

Comme l'indique le *Registre*, cet architecte était alors occupé au château de Fontainebleau. Les documents découverts par Félix Herbert<sup>36</sup> confirment cette indication. Grâce à eux, et aussi aux *Registres des Délibérations du Bureau de la Ville de Paris*, nous savons que Remy Colin (ou Collin) jouissait et de la confiance d'Henri IV et de celle des échevins de la capitale<sup>37</sup>. Ce n'était donc pas, il s'en faut, un maître-maçon quelconque.

Chargé de nombreux travaux à Fontainebleau, il devait naturellement connaître à fond toutes les parties du château si « italien » par sa décoration. La grande chapelle dite de la Trinité, bâtie sous Henri II d'après des projets de Philibert Delorme, comportait notamment une nef unique bordée de petites chapelles latérales, le tout très classique d'aspect : arcades à la romaine, pilastres et colonnes d'ordre corinthien,

36. *Extraits d'actes et notes concernant les artistes de Fontainebleau (1901-1904) ; le Château de Fontainebleau (1937)*.

37. Voir surtout les tomes XV, XVII et XVIII de ces *Registres*. En 1612, le Bureau de la Ville le chargeait, de concert avec des architectes du rang de Louis Metezeau et de Pierre Guillain, de donner son avis sur la construction de l'aqueduc de Rungis. En 1616, il remplaçait Louis Marchant, décédé, en qualité de « maître des œuvres de maçonnerie des bastiments et édifices de Sa Majesté en la Ville de Paris ».

bel entablement régnant tout le long du vaisseau au-dessous de l'étage des fenêtres<sup>38</sup>. Pour Colin, qui fréquentait les lieux depuis des années, ce répertoire décoratif, ces ordonnances à la Serlio devaient être une source d'inspiration quotidienne. Peut-on croire, dès lors, que notre architecte se soit borné à exécuter, sans la moindre intervention, des plans dus à un autre, par exemple au frère Etienne de Saint-Ignace, qu'il n'ait été pour rien dans la genèse des projets de l'église de la rue Saint-Honoré<sup>39</sup>? Pour notre part, nous avons peine à l'admettre.

Comme pour tant d'autres édifices intéressants de Paris, la démolition de l'église des Feuillants aurait pu être évitée. Le percement de la rue de Castiglione, pas plus que celui de la rue de Rivoli ne rendaient cette démolition indispensable : l'édifice, en effet, se trouvait un peu en retrait de ces deux nouvelles artères, derrière les hautes maisons de rapport que les religieux avaient fait construire à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en bordure de la rue Saint-Honoré. Tout au plus aurait-on été obligé de donner un peu moins de largeur à la première des rues nommées, ou de renoncer à la border d'arcades : c'est à l'alignement de celles-ci que s'élevait la belle façade de Mansart. La conservation d'un monument dont nous pensons avoir réussi à marquer l'importance valait en tout cas la peine de consentir ce léger sacrifice. Le portail de Mansart à lui seul l'eût d'ailleurs pleinement justifié.

EDOUARD JACQUES CIPRUT.

RÉSUMÉ : *The Church of the Feuillant Monastery rue St-Honoré. Its place in the eighteenth century religious architecture of Paris.* The ancient church of the Feuillant monastery in Paris (rue St-Honoré) demolished in the first half of the nineteenth century, had not yet been studied from the architectural point of view. It nevertheless holds an important place in the evolution of religious architecture in Paris on the threshold of the classical period. The building, which it is possible to reconstruct exactly thanks to views and ancient documents, was raised between 1601 and 1610. A detailed analysis of its arrangement shows it to be the *first* example in Paris of a single-nave church with side-chapels surmounted by galleries (a very common medieval formula in the whole of the south of France, and transplanted to Rome in the sixteenth century). It was also the first Parisian church to present an interior elevation entirely in the Italian style, with pilasters and arcades supporting an uninterrupted classical entablature. But side by side with its new elements which were to set a fashion in the capital, the Feuillant church could still offer a rib-vault. This is indeed a frequent feature in the religious architecture of seventeenth-century France, where the coexistence of classical elements and medieval formulas continued over a long period.

38. En 1608, les dispositions du temps de Henri II furent modifiées en partie.

39. L'auteur de la *Chronique* conservée à la Bibliothèque Mazarine, qui avait lui-même « mis en terre » le Feuillant, architecte à Tulle, indique que celui-ci est mort en 1662. Quel âge pouvait-il avoir en 1600, lorsqu'on fit les projets de l'église parisienne? Il devait être bien jeune, trop jeune pour qu'on puisse lui attribuer la paternité d'un édifice apportant pour la première fois à Paris des formules qui allaient y faire école.

A propos de l'identité du frère Etienne de Saint-Ignace, PAUL LEROY (*Notes sur l'art chez les Feuillants*, dans *Réunions des Soc. des Beaux-Arts des Départements*, 1901, p. 158 ss) se demande si le religieux architecte n'était pas un certain La Guichonnière, mentionné plusieurs fois par le *Registre* des dépenses. Une lecture attentive du document permet d'écarter cette hypothèse : ledit La Guichonnière faisait tout simplement fonction de trésorier des Feuillants, et était chargé en cette qualité d'effectuer les paiements aux entrepreneurs et ouvriers. Du reste, à plusieurs reprises, il fut remplacé dans cette besogne par un certain « Sr Vivian ».

En ce qui concerne Rémy Colin, c'est en décembre 1603 qu'il quittait le chantier de l'église après y avoir travaillé depuis le début des travaux. Le 20 décembre 1603, le *Registre* note : « Pour parfaire au masson avec les sommes par luy cy devant reçues depuis le commencement de la fabrique la somme de vingt quatre mil et quarante livres, ... luy avons dellivré la somme de dix neuf cens livres, moiennant quoy led masson s'est desparti du marché par luy faict. »



# ARTIS PICTORIAE AMATOR AN ANTWERP ART PATRON AND HIS COLLECTION



ONE of van Dyck's most fascinating portraits shows the head of a man of about fifty years of age, with slender and finely chiseled features (fig. 3)<sup>1</sup>. From underneath a large forehead—made more impressive by the sparseness of the graying hair—he looks calmly and with a vague weariness at the beholder. If van Dyck generally tended to stress sensitivity and refinement at the expense of physical vigor and a will to dominate, there is reason to assume that in this case the model met the artist more than half-way. Although Cornelis van der Geest, was Dean of the guild of Antwerp Merchants and himself a successful dealer in spices<sup>2</sup>, he seems to have been possessed by one overriding passion: art. He sponsored living artists and collected their works. He joined their professional organizations. He took an active interest in the decoration of churches and chapels. He also filled his house with works of art of past ages, and did his best to keep alive the memory of the men who had produced them. In all these activities he was guided by an unfailing sense of quality, and it is safe to say that he was one of the foremost connoisseurs of his age.

---

1. London, National Gallery, No. 52. The picture was recently cleaned and later additions which had made it into a half-length figure were removed. (The first sections of this article are condensed from a book on van der Geest which author is preparing.)

2. See EDM. GEUDENS, *Het Hoofdambacht der Meerseniers*, Antwerp 1903-1904, passim. Van der Geest was a *Kruidenier-grossier*, that is whole-sale merchant in spices and other colonial products, one of the most lucrative branches of mercantile activities since the Middle Ages. The varied information contained in this book was not used in the last biographic sketch on van der Geest to be published, the one by FLORUS PRIMIS, in "De Zondagsvriend," March 11<sup>th</sup>, 1937, p. 299.



FIG. 1.—FRANS FRANCKEN THE YOUNGER.—Portrait of Cornelis van der Geest. Detail of Altar in Lier (Copyright ACL, Brussels).

van der Geest, the best of men and the oldest of friends, in whom ever since youth he (Rubens) found a constant patron, and who all his life was an admirer of painting, this souvenir of eternal friend-

3. PH. ROMBOUTS-TH. VAN LERIUS, *De Liggeren*. Antwerp, 1872-1876, vol. I, p. 579. Several other Antwerp citizens appear from the beginning of the 17<sup>th</sup> century as what may be called *lay-members* of the artists' guild. In 1602, we find Peeter Peetersen, "*liefhebber der scilderyen*;" in 1607, Jan Cooymans "*coopman ende liefhebber der scilderyen*;" and, in 1618, A. Loemans, "*kunstliefhebber*." Cornelis van der Geest is first mentioned in 1621-1622 and then regularly until 1627. He paid 6 fl. as his annual dues, and variously 2 or 4 fl. for the annual meal, depending on whether or not he attended. While the term *liefhebber* does not occur in guild-records before 1600, it clearly refers to a social type which is of older origin. Vasari in speaking, for instance, of Matteo Giustiniano, calls him "*amatore di queste arti*" (*Milanesi*, VII, p. 455); in 1582, Stradanus dedicated

Indeed, in contemporary documents, van der Geest is generally identified as a *maecenas* of the arts. In the records of the *Liggeren*, he is called *Kunstliefhebber* (amateur of the arts), and, on Pontius' engraving, he is more formally referred to as *Artis Pictoriae Amator*<sup>3</sup>. In 1630, he appeared as a witness in the well known document drawn up by Rubens in favor of W. Panneels<sup>4</sup>. Here he is described as *vir honestissimus, mercator perbrobus, et antiquitatum amator studiosissimus*. Shortly after the death of van der Geest, in 1638, Rubens published the engraving of the *Elevation of the Cross*, painted by him between 1610 and 1612 for the St. Walburgis church of which van der Geest had been *kerkmaster* (warden). This engraving was inscribed with the surely well deserved eulogy: "To Heer Cornelis

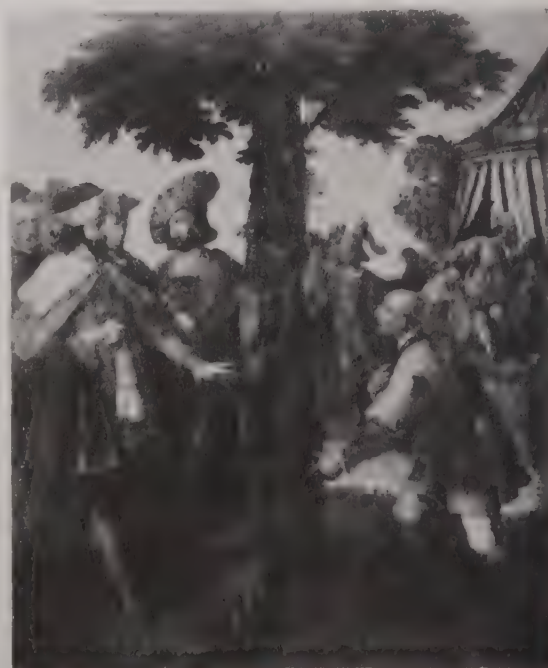


FIG. 2.—FRANS FRANCKEN THE YOUNGER.—The Miracle of St. Gommarus. Lier (Copyright ACL, Brussels).



ship is dedicated, intended to be presented in his lifetime. Engraved after the picture in the church of St. Walburgis, the idea of which he was the first to conceive and which he supported so zealously<sup>5</sup>." Again ten years later, in 1648, in F. Fickaert's *Metamorphosis*<sup>6</sup>, a monograph on Quentin Massys and one of the first examples of a book dedicated to a single artist of the past, van der Geest is introduced as *Liefd weerdigh Lief-hebber en Kender van de Edele Schilderkonst*—a statement which is also interesting as an early instance of the term *Kender* (connoisseur) of art.

Van der Geest's appearance is known to us not alone from the painting in London. Van Dyck also made a drawing of him which is now in the Nationalmuseum in Stockholm, and Pontius engraved it in the print to which we have referred before. In addition, van der Geest figures as the host in the painting by Willem van Haecht in which Archduke Albert and Archduchess Isabella are shown visiting his house<sup>7</sup>.

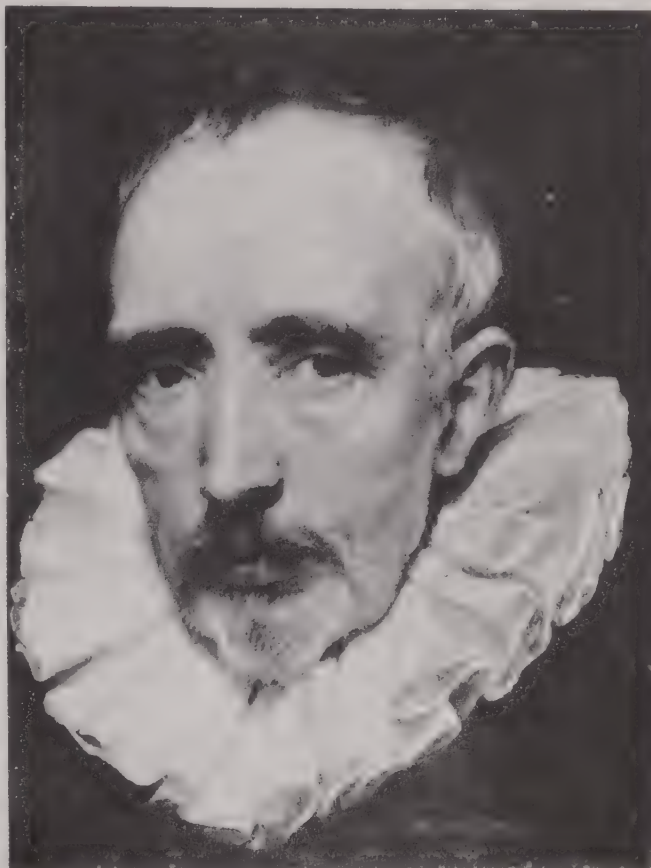


FIG. 3.—A. VAN DYCK.—Portrait of Cornelis van der Geest, Detail. London, National Gallery (Copyright, National Gallery).

a series of prints, engraved by Ph. Galle, to "*D. Iacobo Rawwardo, Summo picturae admiratori.*" We probably can assume that these men, just as van der Geest, were art collectors and patron. One should keep in mind, however, that the phrase occurs in 1520 in the signature of an artist! Scorel signed the Obervellach altarpiece with this unusual statement: *Joannes Scorel hollandius pictorie artis amator pingebat anno a virginis partu... 1520* (Friedländer, XII, 124-126, and no. 298). It would be interesting to study the question whether the "*liefhebbers*" were also *marchands amateurs*; another question which could be investigated is when the term *amateur* was first applied to this social group, and when it acquired its present connotation which is similar to "*dilettante.*"

4. Cf. M. ROOSES and CH. RUELENS, *Codex Diplomaticus Rubenianus*, vol. I, Antwerp, 1907, pp. 295-297.

5. "*D. Cornelio van der Geest virorum optimo et amicorum vetustissimo suoque ab adolescentia perpetuo Fautori Artisq[ue] pictoriae summo dum vixit admiratori monumentum hoc aeternae amicitiae quod superstiti destinaret defuncto L.M.D.D.Q. Ex tabula Walburgensis Ecclesiae cuius ipse praecipuus Author et promotor fuit.*" Cf. A. ROSENBERG, *Die Rubensstecher*, Vienna, 1893, p. 138, note.

6. FRANCHOYS FICKAERT, *Metamorphosis ofte wonderbare Veranderingh' ende Leven vanden vermaerden Mr. Quinten Matsys Constigh Grof-Smit, ende Schilder binnen Antwerpen*, Antwerp, 1648.

7. Collection of Mr. and Mrs. S. van Berg, New York. The painting is signed and dated 1628 on the

It is possible to add to these portraits of van der Geest one which is somewhat out of the way, and inconspicuously placed at that. His face appears in a little known painting in the church of St. Gommarus at Lier, near Antwerp, on an altar dedicated to the titular Saint and standing in the Northern transept<sup>8</sup>. The architectural and sculptural parts of the altar, the work of Hans van Mildert, have been dealt with by scholars concerned with this interesting artist<sup>9</sup>. The paintings, however, remained practically unnoticed until quite recently when F. Lugt published a drawing which, like the corresponding part of the altar, is a work of Frans Francken the Younger<sup>10</sup>. It illustrates the incident when St. Gommarus tied together with his belt, and thus restored a tree which his men had cut down on the property of a neighbouring peasant (fig. 2). The belt of St. Gommarus was one of the chief local relics<sup>11</sup>. Lugt noticed that the major discrepancy between sketch and picture was the presence in the latter of a head which is clearly a portrait (fig. 1). He surmised that it might be the artist or the patron, but there is no doubt that it is a very good likeness of Cornelis van der Geest. The identity of the features—here almost melancholy in expression—with those of the London portrait is all the more welcome as this image does not seem to be derived from van Dyck's work. Thus it serves as a check for the reliability of van Dyck's interpretation and does credit—provided it is by him—to Frans Francken by whom no other portraits are known. Behind van der Geest there appears another head with strikingly individual features but whether it too is a portrait, and if so of whom, I do not know.

There was good reason for including Cornelis van der Geest in this painting, even though he was not its donor. With the help of some hitherto unpublished documents and the works of local historians largely neglected by students of the history of art, the genesis of the altar and the circumstances which led to it can be reconstructed in considerable detail.

In 1580, in one of the last flare-ups of the iconoclastic disorders, the church of St. Gommarus was sacked by intruders from Antwerp led by Jan Junius de Jonge<sup>12</sup>. Many works of art were destroyed and the archives were scattered<sup>13</sup>.

picture in the center foreground showing *Danaë and the Shower of Gold*. While the signature is valid for the whole painting it claims specifically the Danaë-picture for van Haecht. See also below footnote 18 and 19.

8. G. VAN VUGT, *St. Gommarus Altaer in de oud Collegiale Kerk te Lier, De Vlaamsche School*, 1865, p. 127, and A. BERGMANN, *Geschiedenis der Stad Lier*, Lier, 1873. No mention of the altar is made in JR. STAN LEURS and J. A. GORIS' *Lier, Ars Belgica*, vol. III, Antwerp, 1935, nor is it reproduced in this sumptuous work.

9. See MARTIN KONRAD, *Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant*, Berlin, 1829, and the same author's article in THIEME-BECKER. See also: TS. LEYSENS, *Hans van Mildert, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, VII, 1941, pp. 83 ff.

10. Cf. F. LUGT, *Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord, Ecole Flamande*, Paris, 1949, vol. I, No. 670, p. 64.

11. Cf. OTTO BARON DE REINSBERG-DÜRINGSFELD *Calendrier belge*, Brussels, 1860-1862, vol. II, p. 208.

12. This was probably the same Jan Junius de Jonge, a militant Calvinist and follower of Willem of Orange who, as burgomaster of Antwerp, made, in 1581, an unsuccessful attack on 's-Hertogenbosch. Cf. A. J. VAN DER AA, *Biographisch Woordenboek*, vol. 9, Haarlem, 1860, p. 245.

13. Of works dating from before 1580 still preserved in St. Gommarus, two very fine panels with the figures of *Saint Sebastian* and *Saint Dymphna* have not yet received proper attention. They have been attributed to Michiel Coxie and reproduced as works of this master by LEURS and GORIS, *Op. cit.*, pl. 79. Actually, they are signed with the characteristic monogram of Crispijn van den Broeck and dated 1573. They



Among the losses was the high-altar which had been painted by Abraham Janssens, perhaps the father of the younger Antwerp painter of that name. It was later replaced by a *Crucifixion* by Jacob Jordaens which is now in the Cathedral at Bordeaux<sup>14</sup>. Other losses were gradually compensated for in the early 17<sup>th</sup> century. In 1612, Otto van Veen, who in that year resided in Lier as a fugitive from the plague that ravaged Antwerp, painted a triptych for the *Heiliggeestmasters* (Regents of the Poor-House) in memory of Elizabeth van Immerseel, a work which is still in the church<sup>15</sup>. A contract with Hans van Mildert to make another altar for St. Gommarus was drawn up in 1619, in the presence of Cornelis van der Geest. An old painting had been preserved for which the new altar was to provide a splendid frame. This altar was consecrated by Bishop Jan van Malderus on September 27<sup>th</sup>, 1620<sup>16</sup>. Van der Geest may have been asked to serve as a witness because he was a personal acquaintance of van Mildert. It is also possible, however, that he had family contacts with Lier. In the St. Gommarus church there is still a tombstone, dated March 9, 1624, in memory of a Cornelis Egbertus van der Geest; the name of one Jan van der Geest who was *schepen* of the city and county of Lier from 1627 to 1666 is still inscribed on colonettes<sup>17</sup>. The Immerseel family with which Cornelis van der Geest was related (see below p. 68) was also connected with Lier, as can be seen from the Immerseel altar by Otto van Veen.

Either late in 1626 or early in 1627, van der Geest was again approached by the church wardens to help with the planning and to supervise the enlarging of the old panel and the addition of wings. The first payment for this commission was apparently made on April 29<sup>th</sup>, 1627, but the work must have been begun considerably earlier since on May 2<sup>nd</sup> the pictures had already arrived in Lier. Two artists shared in the commission: Frans Francken painted the outside of the wings, receiving 108 guilders for his work. Willem van Haecht, van der Geest's special protégé, painted on the inside the pieces which were added to the old panels; for this slightly larger job he received 168 guilders; both artists were evidently paid at about the same rate. 42 guilders were paid to Jan Schut for gilding and painting the frame; Jan de Molin received 2 guilders and 8 stuivers for a sketch "for the modification of some parts of the picture". Other small amounts were paid to carpenters for enlarging the old panels and for making the frames and the crates in which the panels were shipped; to the shippers Jan Visschers and Lisken de Winter who transported the pictures by boat from Antwerp to Lier and to some workers who

form an important addition to the work of this artist, hitherto far too little appreciated. I am preparing a special study on this master.

14. Cf. MAX ROOSES, *Jordaens' Leven en Werken*, Amsterdam-Antwerp, 1906, p. 243.

15. According to the inscription on the altar, Elizabeth van Immerseel had given large gifts to the poor of Lier in 1507. She is presented as a model of charity and the rich are admonished to follow her and thereby, literally, to "purchase paradise." The biographers of Otto van Veen (Z. VON MANTEUFFEL, in: THIEME-BECKER's *Künstler Lexicon*, and L. VAN PUYVELDE, in: *Biographie Nationale de Belgique*) were unaware of van Veen's presence in Lier or of the fact that the date of the altar is known. For the chronology of van Veen's work this date is of considerable importance.

16. Cf. LIGGEREN, pp. 461-465, and G. VAN VUGT, *Op. cit.*

17. Cf. also B. STOCKMANS, *Magistrat en Schependom der Stad Lier*, Lier, 1902, p. 72.



FIG. 4.—WILLEM VAN HAECHT.—The Gallery of Cornelis van





der Geest, New York. Collection of Mr. and Mrs. S. van Berg

carried them from the boat to the church and hung them. Besides their pay in money, the masters who had done "the picture and all the work in connection with it so praiseworthily" were treated in the traditional way with 16 guilders 12 stuivers' worth of wine. Van der Geest however, who had advanced the money, received on orders of the magistrate "for all his good services and the trouble which he had gone to ... with the ... painting which he had conceived and whose design he had helped to plan" half an *am* of Rhenish wine, worth 50 guilders. It is evident that he had well deserved being included in the Miracle of St. Gommarus.



FIG. 4A.—WILLEM VAN HAECHT. Copy of a lost painting by Pieter Bruegel (see fig. 4) (Copyright Mary van Berg).

What has happened to the old center panel, enlarged in 1627, I do not know. At present, its place is occupied by a reliquary and bust of St Gommarus. The wings which are attached to the flanking columns are normally closed so that the outside with Frans Francken's painting is visible most of the time. On a few special holidays they are opened so that the paintings by Willem van Haecht may be seen.

These show a *Nativity* on the left and a *Presentation in the Temple* on the right side. A careful examination of the originals reveals the following situation: both paintings contain an old core, painted, to judge from the style, at the beginning of the 16<sup>th</sup> century. The old parts consist of two vertical boards, to which smaller pieces were added on three sides. They are flush with the additions on top and on the bottom where the wings were hinged to the center panel. One can distinguish the old boards from the later additions because they bulge slightly forward. Stylistically, the *Presentation* has kept its old character more nearly intact than the *Nativity* scene; the latter was evidently gone over thoroughly by van Haecht. The additions by van Haecht (which reach considerably into the old compositions) comprise in the *Nativity* the little angels

above and the shepherds below; in the *Presentation* the children in the foreground, and the architecture above the last window of the apse. He also painted, of course, the narrow strips which run down at the left in the *Nativity*, at the right in the *Presentation*.

Willem van Haecht's additions are apparently not original inventions, however. It is easy to see that the shepherds in the *Nativity* were copied from Otto van Veen's *Nativity* in the Maagdenhuis in Antwerp. It is very likely that the other sections



are also derivative. The Annunciation scene in the book which the two children in the *Presentation* are holding has been done in van Haecht's best copying manner. Thus the artist who so far has been known only as a painter of gallery-pictures<sup>18</sup> and as the engraver of compositions by Bolognese artists, again reveals himself as a skilful copyist rather than an original mind in the only large scale work which can be attributed to him on the basis of documentary evidence.

## II.

A great deal has been written about W. van Haecht's painting since—when still in the collection of Lord Huntingfield—it first appeared at an exhibition at Burlington House in 1907. Yet, no systematic study has been made of all the objects and persons seen in it, and it is perhaps permissible in an article devoted to Cornelis van der Geest to make some further contributions to our knowledge of his collection and of the people who are here shown admiring it<sup>19</sup> (fig. 4); all the numbers and letters appearing in the following pages between brackets refer to the photograph shown in this reproduction.

It is well known that the picture alludes to the famous visit of Archduke Albert and Isabella (I) (H) to the home of van der Geest in 1615<sup>20</sup> when the latter supposedly turned down their request for a painting of a *Madonna* by Quentin Massys from his collection, and—as Fickaert put it—



FIG. 4 B.—FLEMISH SCHOOL (M. COXIE?).—Annunciation. Maastricht, St. Servatius.  
(Phot. W. Mantz).

“because of his egotism lost high favor.” It has also been pointed out that neither the people who are seen all over the picture nor the objects forming the collection could

18. Besides the painting in the van Berg collection, three other gallery-pictures have been attributed to van Haecht: one, formerly in the Cremer Collection, in Dortmund, known as the *Studio of Apelles* (J. DENUCE, *De Antwerpsche "Konstkamers,"* Antwerp, 1932, pl. 11) contains a number of works from van der Geest's collection and has also the same *Danaë* by van Haecht in the foreground; a somewhat larger variant of this theme is in the Mauritshuis in The Hague (Cat. 1914, no. 266); the last one, attributed—less convincingly—to van Haecht by S. SPETH-HOLTERHOFF (*Apollo*, Brussels, March 1942, p. 16) is in the collection of Mrs. Hardcastle, Hawkhurst, Kent.

19. For earlier literature on this picture, see: H. HYMAN, *La Chronique des Arts*, March 1907, p. 99; E. DILLON, *Athenaeum*, London, Jan. 1907, p. 109; W. MARTIN, *Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1908, p. 33; G. GLÜCK, *Ein Studienkopf von Quentin Metsys*, *Die Graphischen Künste*, XXXIV, 1911, p. 1 (reprinted in:



FIG. 5.—WILLEM VAN HAECHT.—Gallery of Cornelis van der Geest, detail, lower left corner. New York, Collection of Mr. and Mrs. S. van Berg (Copyright Mary van Berg).

in the grandiloquent pun on van der Geest's name, inscribed above the door: *Vive L'Esprit*.

Examined from this point of view, the picture reveals a more complex structure

all have been there in 1615. Wladislas Sigismund of Poland (L) was not in Antwerp until 1624. Several of the pictures rendered were done in the 1620's, as for instance the Wildens *Landscape*, now in Dresden, (32) which dates from 1624; the *View of Antwerp* by S. Vrancx, in the Rijksmuseum (43) of 1622, not to mention van Haecht's own *Danae* (31), which carries the date 1628. Thus, the painting of van der Geest's gallery can neither be regarded as the rendering of a specific historical event—the visit of Albert and Isabella—nor as a faithful record of the contents or the arrangement of the collection at a given moment. It seems rather to be a condensation into one picture of van der Geest's role in society and as friend of the arts. This theme of the work reaches its climax

G. GLÜCK, *Aus Drei Jahrhunderten Europäischer Malerei*, Vienna, 1933, with notes by F. WINKLER, p. 325); F. WINKLER, *Über die Galeriebilder des Willem van Haecht und Barent van Orlev*, *Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen*, VII, 1916, p. 35; G. GLÜCK, *van Dyck, Des Meisters Gemälde*, London, 1931, pp. XXI-XXII; MARY VAN BERG, *The van Berg Collection of Paintings*, New York, 1947, pp. 14 ff.; *Catalogue, Loan Exhibition, Pictures within Pictures*, Hartford, Wadsworth Atheneum, 1949, No. 22. I am greatly indebted to the present owners, Mr. and Mrs. van Berg, for their most generous help in preparing this article and for providing me with a number of special photographs.

20. Regarding the date of this visit one finds in the literature both August 15th and August 23rd, depending upon whether the authors relied on VAN DEN BRANDEN'S *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerp, 1883, or FICKAERT, *Op. cit.*, I owe to M. M. DE MAEYER the information that the 23rd is the more likely date since Albert and Isabella arrived in Antwerp only on the 15th. (Since this was written, M. de Maeyer has published the results of his studies in his book, *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst*, Bruxelles, 1955.)



and meaning than appears at first sight. That van der Geest chose the incident of the showing of Massys' *Madonna* as the main action is probably due less to any pride at having refused to part with that treasure (provided Fickaert's story is indeed true and not, as seems to me more likely, apocryphal and derived from this very picture) than to van der Geest's general interest in early Flemish painting and particularly in Quentin Massys. He owned three paintings by this master (the *Madonna* (29)<sup>21</sup>, the *Portrait of a Man*, now in Frankfurt (42), and a version of the *Paracelsus* (13)<sup>22</sup>), and, one year after his collection was painted by van Haecht, he also caused the tombstone of Massys to be fastened to the tower of the Cathedral and an inscription added to it in praise of the blacksmith turned artist<sup>23</sup>. His antiquarian interests also led him, early in 1613, to restore at his own expense the crypt under the church of St Walburgis where, according to local tradition, the Saint had retired to pray<sup>24</sup>.

His concern for the old panel of St Gommarus in Lier may be quoted as another example. If we examine his collection, we find that it contained a relatively large number of "primitives," or works copied from such earlier paintings. Besides the three paintings by (or after) Massys, he owned a *Portrait of Dürer* by, or more likely after, Tommaso Vincidor of Bologna, (18)<sup>25</sup>, *Landscapes*

21. MAX J. FRIEDLAENDER, *Alt-niederländische Malerei*, vol. VII, No. 67, assumes that, because of certain variations between the *Madonna* by Massys, now in Amsterdam, and the one appearing in van Haecht's picture, there must have been another version which is no longer traceable. Since van Haecht, as we can test in many cases (cf. for instance footnote 43), is highly reliable, and since FRIEDLAENDER was able to point out two copies after Massys which seem to have been derived from the "lost" version, his assumption is probably correct.

22. FRIEDLAENDER, *Op. cit.*, No. 78. Van Haecht worked either from the Louvre version or one close to it, and not from the copy by Rubens in Brussels.



FIG. 6.—WILLEM VAN HAECHT.—Central section of the Gallery of Cornelis van der Geest. New York, Collection of Mr. and Mrs. S. van Berg (Copyright Mary van Berg).



FIG. 7.—WILLEM VAN HAECHT.—Lower right corner of the Gallery of Cornelis van der Geest. New York, Collection of Mr. and Mrs. S. van Berg (Copyright Mary van Berg).

by P. Bruegel the Elder (1)<sup>26</sup> (fig. 4a), and by Cornelis van Dalem (10)<sup>26a</sup>, a small French (?) *Portrait of a Woman* from around 1540 (27 - admirably looked at by Pieter Stevens), and last but not least, the now lost painting by Jan van Eyck (38) to which I shall return.

Van der Geest was by no means the only Antwerp connoisseur of his time interested in art of the more distant past. Rubens' study of the early masters is too well known to require documentation, and Massys in particular enjoyed a special reputation, partly because of the "human interest" of his life, and partly as the "founder" of the school of Antwerp<sup>27</sup>. Van Haecht's painting may indeed contain (perhaps more implied than expressed) a flattering reference to

Antwerp's role in the arts. Of the identifiable paintings, the majority seem to have been done by artists of the Antwerp school. Starting again with the three paintings by Massys, Bruegel and van Dalem, there were at least one by Floris (9), two by P. Aertsen who spent enough time in Antwerp to pass as a member of that

23. See: P. GÉNARD, *Anvers à travers les âges*, vol. 2, p. 512, with engraving by H. Brown. The text added in the 17<sup>th</sup> century reads: "*Connubialis Amor de Mulcibre Fecit Apellem.*" The tombstone with a Flemish inscription, a skull, and the three bare shields of the Guild of St. Luke is also shown. This stone had been in van der Geest's house ever since the removal of the old monument from the small cemetery of Notre-Dame, in 1617.

24. Generally referred to as *Kelderke*, this crypt was dedicated to St. Peter and St. Paul (which may explain some of Rubens' interest in the church of St. Walburgis). It is not certain that its location corresponded with the actual crypt of St. Walburgis herself. Nothing remains to-day of either church or crypt since the whole area was rebuilt in the early 19<sup>th</sup> century (see LINNIG, *Op. cit.*, p. 35).

25. See: H. HYMANS, *Op. cit.*, p. 99. Van der Geest may have owned Vincidor's original (which had been painted in October 1520 and then taken to Italy) or more likely a 17<sup>th</sup> century copy of it. Such a copy,



school (6, 37), one by van Noort (16)<sup>28</sup>, two by Rubens (11, 15)<sup>29</sup>, two by P. Brueghel the Younger (on the table), one each by Snyder (30), Seghers (25), Vrancx (43), van Balen (12), Simon de Vos (26), Jan Wildens (32), Neeffs (22), and van Haecht (31). There are others which appear also to be products of the Antwerp school though it is not certain who painted them: (8) van Ertvelt (?); (24), (39) G. Mostaert (?); (40) T. Verhaecht (?); (21) Coxie (?)<sup>30</sup>; (36) van Balen (?); (41) F. Francken (?) and the little flower-piece in Isabella's hand which looks like a Jan Brueghel or a de Gheyn. The interesting scene with *The vision of St. Peter* (34) (Acts 10: 11-16) appears to be Flemish, too, but I find it hard to make a more exact attribution. It might be a work by M. Coxie. Yet van der Geest's interests, while clearly reflecting a strong local patriotism, was not narrow. He had two paintings by Elsheimer (17, 23)<sup>30 a</sup>, one or two by Rottenhamer (28, 33)<sup>30 b</sup>, a few Italian pictures (2, 20, 35)<sup>30 c</sup>, and a number of Italian and German drawings and prints (Dürer, Carracci).

The true range of van der Geest's taste is perceived only if we turn to the other art objects which appear throughout the

formerly given to Rubens, but now attributed to van Dyck (Canvas, 29 1/4 x 23 1/4) was exhibited with the Duke of Bedford's collection at the Royal Academy of Arts, in London, in 1950 (E. K. WATERHOUSE, *Catalogue of an Exhibition of Paintings and Silver from Woburn Abbey*, lent by the Duke of Bedford, 1950, p. 17, No. 43. It did not figure in the Bedford Sale of Jan. 1951). The painting is known to me only from the text of this publication (which was brought to my attention by J. G. VAN GELDER), the author of which appears to be certain that it was this very picture which figured in van der Geest's Collection.

26. The Bruegel painting (fig. 5A) is also known from a drawing in Munich (Cf. CH. DE TOLNAY, *F. Bruegel l'Ancien*, Brussels, 1935, p. 93, No. 44, fig. 192). Like other pictures of the collection of van



FIG. 7A.—WILLEM VAN HAECHT.—Self-portrait? Detail of the Gallery of Cornelis van der Geest, New York, Collection of Mr. and Mrs. S. van Berg (Copyright Mary van Berg).

picture. On the table in the center stands a whole set of well known bronzes by Giovanni da Bologna and his school<sup>31</sup>; to the same circle (Susini?) belong the two horses below the church interior by Neeffs (22) and the *Lucretia* below the van Noort (16). The figure which is admired by two men near the window is by Giovanni da Bologna himself. There are the large copies, or casts, of classical and Renaissance statuary (one of which is a *Venus and Cupid* by G. Petel<sup>31a</sup>, the ancient coins on the center table and the two probably pseudo-classical reliefs on



FIG. 8.—S. VRANCX.—View of the Scheldt at Antwerp.  
Amsterdam, Rijksmuseum.

the table near the window. Above the door are the busts of Nero and Seneca<sup>32</sup>. Finally there are sundry majolica pieces, watches, armillary spheres, astrolabes, etc., and the chandelier with its gold and enamel work in Floris style.

der Geest, this work, too, was later in the collection of Peter Stevens.

26a. For the van Dalem, see now: F. GROSSMANN, *Cornelis van Dalem Re-examined*, *Burlington Magazine*, XCVI, 1954, p. 42. This painting, too, was later in Stevens' Collection.

27. That Massys was highly appreciated in Antwerp in the date 16<sup>th</sup> century, too, can be seen from the incident in 1577 when Marten de Vos successfully intervened in the threatened loss of Massys' large *Lamentation*, in the Cathedral (see: VAN MANDER, *Das Leben der niederlaendischen und deutschen Maler*, transl. by FLOERKE, Munich, 1906, I, p. 139). See also DENUCÉ, *Op. cit.*, p. 28, and below, note 35.

28. This panel, cut down at the top, is now in the collection of Mrs. van Berg, New York.

29. WINKLER made the suggestion that the *Portrait of a Man in Armor* (11) was copied from a lost Rubens. It has been overlooked so far that this picture still existed in the early 18<sup>th</sup> century when it was fully described in the collection of the Duke of Orleans (*Description des Tableaux du Palais Royal dédiée à Monseigneur le Duc d'Orléans*, Paris, 1727, p. 206). It had before been in the possession of "Mylord Melfort." Strangely enough, it was at that time listed as a work of Jordaens, and it is quoted as such in ROOSE'S book on that master (Antwerp, 1906, p. 297). The attribution to Rubens is more likely, however. The main figure seems to have been derived from Titian's portrait of Francesco Maria della Rovere, Duke of Urbino, Uffizi. (After completion of this article I learned that this painting still exists in the collection of Lord Spencer at Althorp.)



If the works of art in the painting show van der Geest's activity as a collector, the live figures in the picture represent with perfect clarity the social circles with which he was in contact through his interest in art. It looks as if the grouping of



FIG. 8 A.—Diagram of the old River-section of Antwerp, before its demolition, with the location of the house of Van der Geest, rue des Nattes.

these figures is not accidental. The group at the left, towards which van der Geest turns, bowing respectfully, and whose attention he tries to direct to the Madonna by Massys, clearly consists of persons of high social rank (fig. 5). Besides Albert

30. The *Annunciation* (21) is also still extant; I found it in the treasury of the St. Servatius Cathedral, in Maastricht (fig. 15 b). A painting similar to (36), but in reverse, is in St. Paul's, Antwerp. I owe a photograph of that picture to the kindness of Mlle E. Havenith.

30a. *Judith killing Holofernes* (17) is now in the collection of the Duke of Wellington, Apsley House, London (HEINRICH WEIZSACKER, *Adam Elsheimer der Maler von Frankfurt*, Berlin, 1952, p. 100). *Ceres and Stellion* (23) is identical with the painting of this subject by Elsheimer in the Prado Museum (Catalogue, No. 2181). Both paintings are listed in Rubens' estate (DENUCÉ, *De Antwerpsche "Konstkamers,"* Antwerp, 1932, p. 58, Nos. 32 and 35). Rubens must have acquired them after 1628, when they were evidently still in van der Geest's Collection; he most likely bought them from van der Geest's estate, in 1638. It is, of course, quite possible that van der Geest had made the original purchase on Rubens' advice, or even through him; in 1611, Rubens had expressed his regret that not a single painting by Elsheimer was in Flanders, and he suggested that Elsheimer's widow send a picture to Antwerp, "where there is an infinite number of people who appreciate little things;" he also expressed his willingness to help her with all his might, even to the extent

and Isabella we find Geneviève d'Urfé, the widowed Duchess of Croy (F), Ambrogio Spinola (E), then Nicolas Rockocx (C), burgomaster of Antwerp, and another man (D) whom Glück not too convincingly identified with Jan de Wouwere, the Antwerp magistrate and humanist. The lady to the left of Rockocx (B) is probably the Comtesse d'Arenberg, on the evidence of a Pontius engraving of 1645 after van Dyck<sup>33</sup>. To the right of Isabella we see Rubens, who as counsellor and intimate of the Archduchess was clearly entitled to such a place (K). Then follows Wladislas Sigismund of Poland (L), Jan van Montfort, the master of the mint (M) and van Dyck, from whose paintings most of the portraits in the picture were derived and who for that reason alone (and also because he seems to have been particularly close to van der Geest) deserved a place of honor (N). The woman at the left edge (A) remains unidentified.

Van der Geest himself (O) is the link to the next group, consisting of one woman and four men (fig. 6). The lady (P) has been identified by all previous writers as the wife of van der Geest. Unfortunately for this theory, van der Geest apparently remained a bachelor all his life. At least that seems to be the evidence of his will<sup>34</sup>. That van der Geest's wife is not mentioned among the heirs would be insufficient proof, since she might have been dead in 1638 when the will was drawn up. Yet it is impossible that a man who made so sure that good works and a sufficient number of masses would be performed for the benefit of his soul would have completely omitted to remember the salvation of that of his wife. The same will, however, contains a clue to the identity of that rather formidable lady standing behind van der Geest. After the listing of the various stepsisters (apparently by a marriage of his mother to a van Immerseel) each of whom received a single gift of 1000 guilders, van der Geest bequeathed an annual rent of 200 guilders for

of making a down-payment to her no matter whether the particular painting (a *Flight into Egypt*) was readily sold or not (Letter to Johann Faber, of Jan. 14, 1611, see: ROOSES-RUELENS, *Corpus Diplomaticus*, VI, Antwerp, 1909, pp. 327-331).

30 b. The *Last Judgment* (33) is now in Munich (Catalogue, 1936, No. 43; the painting is signed and dated 1598); the small painting of *Venus and Cupid (?) on the table* (28) might also have been a painting by Rottenhamer, to judge from its style.

30 c. The *Portrait of a Man in Armor* (2) is found also in the Studio of Apelles (see above, note 18); according to WILHELM SUIDA (quoted in the exhibition catalogue at Hartford, see note 19) it is probably a work of D. Mancini, now in the Mauritshuis, at The Hague. The *Portrait of a Woman* (35) has been called a work of B. Licinio, which is probably correct. *Christ at the Mount of Olives* (20) may have been by Bassano.

31. Small bronzes by Giovanni da Bologna and his school were exceedingly popular objects with dealers and collectors—and with artists!—in the 17<sup>th</sup> century (see: E. TIETZE-CONRAT, *Giovanni Bologna's Bronzes as Painters' Cribbs*, *Gazette des Beaux-Arts*, 31, 1947, p. 31). Several of them are listed in inventories (see DENUCE, *Op. cit.*, p. 35; Estate of Nic. Cornelis Cheeus who died in 1621 and whose bronzes may have been acquired by van der Geest; p. 135; Estate of JAN VAN MEURS: "een perdecken ent Stiercken van Jean de Boloigne," etc. See also: J. DENUCE, *Art Export in the 17<sup>th</sup> century in Antwerp*, Antwerp, 1931, pp. 241-252).

31 a. Among the copies done by a Rubens pupil which are now in the print-room of the Copenhagen museum there are two drawings in red chalk (*Box*, III, fig. 85-86) which evidently reproduce the same group of *Venus and Cupid* as the one that formed part of van der Geest's collection. According to K. FEUCHTMAYR (G. GLÜCK, *Rubens, van Dyck und ihr Kreis*, Vienna, 1933, p. 402), this group was a work of G. Petel; a small version in ivory, signed "Iorg Petle F." was reproduced in the *Burlington Magazine*, LIII, 1928, p. 249.

32. The *Nero* bust can be identified on the basis of Pontius' engraving of 1638, made from the design of Rubens (see: F. VAN DEN WIJNGART, *Inventaris der Rubeniaansche Prentkunst*, Antwerp, 1940, No. 556).

33. GLÜCK (*Loc. cit.*, p. XXII) identified the lady to the left of Rockox as Anna Maria de Camudio, the wife of F. de Boisschot (his plate 311). This identification is most doubtful; not only has the lady quite



her services to Mevrouw Catherine van Mokerborch "staying at present with the testator" to be paid to the end of her life. It seems most plausible that this Catherine van Mokerborch was van der Geest's housekeeper all the more so as the bequest to her is followed by gifts to servants starting with "Barbara, the maid of the testator," who receives the single gift of 400 guilders—a generous reward, but evidently much less than what Catherine van Mokerborch received, not to mention the fact that of the servants only the first name was given. (Unfortunately we are left to surmise the identity of a "certain woman and her children widow of a certain gingerbread-baker" who received a single payment of 25 guilders). We assume then that the stout woman in van Haecht's picture is indeed Catherine van Mokerborch<sup>34 a</sup>.

Of the four men, two can be identified with a good deal of certainty. To the extreme right is Pieter Stevens (T)<sup>35</sup>. Leaning in the opposite direction, and looking at Giovanni da Bologna's bronzes, is probably Jacques de Cachiopin (R) who is known from van Dyck's portrait (Glück 340) and Vorsterman's engraving (Wibiral 75). Both men were themselves famous collectors and it is interesting to note that the caption on Vorsterman's engraving of Stevens reads: *Amator Pictoriae Artis*, while almost the same formula appears on Cachiopin's portrait: *Amator Artis Pictoriae Antverpiae*. Since van der Geest, too, is referred to in this way (cf. above), the evidence seems to favor the assumption that this whole group of men is a group of collectors—perhaps including the man who kneels to examine Jan Wildens' *Hunter in the Snow*<sup>36</sup>. This theory would definitely exclude Glück's identification of the man next to Pieter Stevens with the painter Paul de Vos (S)<sup>37</sup> which is not supported by any physiognomic resemblance. Indeed, it is practically certain that we have here the same gentleman portrayed by van Dyck in a picture now in Windsor Castle (Glück 273), but who he may have been we do not know. He probably must be sought among Antwerp's collectors, where we must also look for the elderly man behind Catherine van Mokerborch (Q) and perhaps also the kneeling man (U) who bears a certain resemblance to *L'Homme à la Pelisse* in Vienna<sup>38</sup>.

different features, but her portrait by van Dyck was not painted before 1630. As we have no evidence that van Haecht made portraits independently, we would have to postulate an earlier portrait by van Dyck of Anna Maria an assumption which hardly seems justified.

34. The text of this unpublished document was transcribed for me by Prof. dr. Fr. Blockmans, archivist of Antwerp. I am indebted to Mlle Havenith for obtaining it for me.

34 a. The name "van Mockenborch" appears several times in the records of the Mercers' Guild; a Jori van Mockenborch was a dealer in colonial goods (*kruidenier*) like van der Geest, and Catherine van Mokerborch may have been a relative of his and thus herself a member of a prominent family. See E. GEUDENS, *Op. cit.*, *passim*. [See also the postscript at the end of this article.]

35. Pieter Stevens was one of the three executors of the will of van der Geest and he seems to have been one of his closest friends. It was he who owned the famous *Madonna* by Massys after van der Geest's death together with two other works by or attributed to this master, *A Game of Cards* and a *Moneychanger with his Wife*, cf. FICKAERT, *Op. cit.*, p. 15; FICKAERT's book was actually dedicated to Stevens. (See also post-script.)

36. For the derivation of Watteau's sign-board of Gersaint from Flemish gallery-pictures it may not be without interest that there is in that work also the motive of a kneeling figure examining a picture in the right half of the composition (observation by E. PANOFKY).

37. *Loc. cit.*, p. XXII. For Paul de Vos' portrait, see Glück, 123, and Lommelin's engraving in van Dyck's Iconography.



FIG. 9.—WILLEM VAN HAECHT.—Copy of a lost painting by Jan van Eyck. New York, Collection of Mr. and Mrs. S. van Berg (*Phot. Oliver Baker*).



There is all the more reason to assume that a social and professional distinction was made among the various groups of people (faintly analogous to that of Raphael's *School of Athens*) as in the group at the right the three men whom we can identify with fair certainty are all painters (fig. 7): Jan Wildens (X)<sup>38</sup>, Frans Snyder (Z), and Hendrik van Balen, standing next to Snyder and closest to the edge (AA)<sup>40</sup>. In this group I should like to include the young man who—alone of the actual portrait figures—is not placed inside the room, but modestly approaches from the outside (BB). I suggest that this is a self-portrait of Willem van Haecht, who in 1628 was 35 years old, which agrees well with the age of the young man. He wears long hair in the new fashion. That fashion favors van Haecht, too, as he was indeed a "newcomer," having returned to Antwerp from Italy only a short while before. That he appears directly below van der Geest's coat of arms and the inscription *Vive l'Esprit*, far from being accidental, gives fur-

38. A. ROSENBERG, *P. P. Rubens, Des Meisters Gemaelde*, Stuttgart-Leipzig, 1906, p. 58.

39. Cf. engraving by P. Pontius and the corresponding portrait by Rubens in the Metropolitan Museum, in New York (J.-A. GORIS and J. S. HELD, *Rubens in America*, New York, 1947, No. 27). The painting by van Haecht was based on the Rubens portrait before it was changed by repainting.

40. This identification can be made on the basis of Pontius' engraving for the Iconography (Wibiral 42) and the portrait of van Balen on his tomb in St. Jacques, Antwerp.



FIG. 10.—H. MEMLING.—Bathsheba.  
Stuttgart, Württembergische Staatsgalerie.

ther support to this theory, as van Haecht was living with van der Geest and was charged with keeping his collection. (He is not mentioned in van der Geest's will of 1638, because he had died in 1637).

There remain two groups of two men each in the rear of the room. They are examining pieces of sculpture which was probably van Haecht's way of showing that they were sculptors themselves. One of them might be Petel, pointing at his own work. Just as the painters, with the exception of Rubens and van Dyck, were screened off from the "nobles" and the "collectors" by paintings, so the "sculptors" are also in separate spatial units and clearly subordinated to the more important figures. Thus there seems to be a close correspondence between the social hierarchy and the compositional plan of the work<sup>41</sup>.

We have seen before that the intention of the artist was not to paint a record of a given scene, and it is evident that certain liberties were taken with the arrangement of the room. It is also evident, however, that a picture of this kind must include some features that make the identity of the locale unmistakable. It is impossible for us to check the details of the interior decoration, or the design of windows and the door, since van der Geest's house, called "L'Empereur," and located in the Rue des Nattes was torn down in 1882/1883 when a whole section of the old town was razed to make place for new harbour installations. The room looks larger than even the most stately halls of old Antwerp houses, but it is a common experience with this kind of picture that proportions are distorted in favor of an impression of magnitude. If we make allowances for certain perspective distortions and for the tendency to show people smaller than they would have appeared actually, it is not impossible that the room is indeed a portrait of the "gallery" of van der Geest. This room appears to have been located on the far side of a courtyard which one entered from the street through an archway, and which was decorated with a fountain showing a large, baroque sculptural group. Given the actual location of van der Geest's property in the Mattenstraat (diagram, fig. 8a),<sup>42</sup> the "gallery" must have been standing at the western end of the property, with its windows opening upon the Scheldt River. This assumption is born out by the painting where outside the windows we see boats sailing on a river.

This view of the river is toward the North. Exactly opposite the windows, next to the door, there hangs S. Vrancx's painting of Antwerp Harbour, seen towards the South. The painting has not only a very prominent place but is also

41. There still remain seven men and one woman whose features have not been found in paintings or prints, and—including these—eleven persons in all whose names still elude us. There are, in addition, two boys who are holding Massys' *Madonna*. It may be no more than an accident that they are standing in front of Rubens, but there is a remote possibility that they are meant to represent Rubens' two sons. The page in the left foreground is simply copied from the figure of Louis XIII as he appears in Rubens' *Coronation of Marie de Medicis*, in the Louvre.

42. I owe this diagram to the kindness of Mlle E. Havenith, who has been helpful in many ways. The diagram has been copied from A. THYS, *Historiek der Straten en openbare Plaatsen van Antwerpen*, Antwerp, 1893.





FIG. 11.—H. MEMLING.

King David, detail, now detached, of the Bathsheba in Stuttgart (fig. 10). Chicago, Epstein Collection.

rendered in incredible detail, as any comparison with its original, now in Amsterdam, will show (fig. 8)<sup>43</sup>. It is a picture of considerable topographic interest<sup>44</sup>. At the left is the *Porte du Werf*, built in 1579, demolished in 1810. The steeple that appears above it is the old tower of St. Walburgis church, demolished in 1820, of which van der Geest was warden and for which Rubens had painted, at van der Geest's request, the triptych of the *Raising of the Cross*. The large structure in the foreground is the old crane (*La Grue*) which was built in 1546 and torn down in 1811. The view was taken from a spot only a few steps away from van der Geest's house (X on the diagram fig. 8a) and there is a certain logic in its hanging on the southern wall of the "gallery". The part of the *Werf* from which the view was taken may have been a favorite place of the

great merchant. From here he could see some of the witnesses of Antwerp's former greatness in one of the most impressive sky-lines of his age. From far-away St. Michael's Abbey and the fortifications of Walskapelle on the western side of the Scheldt, the eye swept past the Fishmongers' Tower and that of the Cathedral to the places near to his home and close to his heart: the church of St. Walburgis and the gateway which led to it.

There may have been a special reason for showing this sky-line under the very exceptional aspect of an extremely severe winter. The times when the Scheldt river froze over so that people could cross it were very rare. It had happened in 1564—when Bruegel seems to have made a record of it—and then again in 1608<sup>44a</sup>. The cold began on January 1st and lasted twenty-eight days. Van der Geest himself reported "ende was so cout, datmen t'Antwerpen over tsheldt liep." It so hap-

43. Another version of VRANCK's *View of Antwerp* is in the Collection of Mr. and Mrs. van Berg, in New York. It shows virtually the same view but an examination of van Haecht's copy leaves no doubt that it was the Amsterdam version which he had before him.

44. For the following, see especially, J. LINNIG, *Album historique de la Ville d'Anvers*, Antwerp, 1868; and A. J. J. DELEN, *Iconographie van Antwerpen*, Brussels, 1930.

44a. For this and the following, see: E. GEUDENS, *Op. cit.*, pp. 125 and 137.

pened that this very year 1608 brought van der Geest a high honor. He was elected Dean of the Mercer's guild, the most important of all the guilds of Antwerp. The picture of the great freeze of 1608 thus evoked in him personal memories which must have been pleasant enough for a man who was not insensitive to the honors that came his way.

The two leading themes of the large painting by van Haecht are thus summed up again in the little one by Vrancx. It alludes to van der Geest's personal history and achievements. At the same time it expresses something of the pride and the deep affection which its owner appears to have felt for his native town.

### III

It is evident from the foregoing that van der Geest's collections and the circle of his friends and acquaintances hold an unusual interest for the historian of art. Yet, it is not likely that any of the works

of art reproduced in the picture of his "Gallery" will ever eclipse in importance for the modern beholder the modest piece that hangs at the back of the room and which, ever since the appearance of van Haecht's painting, has been considered to be the record of a lost work of Jan van Eyck (fig. 9). Yet, while everyone so far has agreed on this fact, the picture has always been a source of embarrassment to the writers on Jan van Eyck because of its subject matter. To be sure, most writers remembered the description made by Fazio of a *Women's Bath* supposedly by Jan van Eyck, which this Italian writer saw in the collection of Count Ottaviano Ubaldini della Carda<sup>45</sup>, but it was clear that van der Geest's picture was very different from that described by Fazio<sup>46</sup>. Nevertheless, it was generally classified as an example of a lost category of "genre-paintings" by Jan van Eyck, even if few writers went so far as Winkler who considered it as a kind of pornographic pic-



FIG. 12.—Bathsheba observed by David, late 13th century.  
Ms. 15001, fol. 63 a, Brussels, Bibliothèque Royale.  
(Jacob van Maerlant, *Rymbijbel*).

45. Cf. W. H. JAMES WEALE, *Hubert and John van Eyck*, London-New York, 1908, pp. LXXIII and 175.

46. Mme S. SPETH-HOLTERHOFF, *Une Œuvre disparue de Jean van Eyck*, *Apollo*, Brussels, Oct. 1941, p. 7, actually did identify van der Geest's picture with that described by Fazio, a theory which is difficult in view of Fazio's detailed description. For this problem see now also E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, p. 361, note 25, and 362, note 3.



ture (like those that were later painted for Rudolf II of Hapsburg by such men as Spranger, Heintz, and others)<sup>47</sup>. Only Friedländer, with his keen insight into the expression contained in works of art, found words which do justice to the character of the picture when he spoke of the "*sittsam feierliche Nebeneinander*" of the two women<sup>48</sup>. He, as well as many other writers, felt reminded of the Arnolfini picture in London, but Friedländer made the additional and, it seems to me, important observation that a calculation of the picture's size makes it likely that it was of about the same dimensions as the London panel<sup>49</sup>.

The similarities with the Arnolfini panel are indeed striking and go much farther than has ever been pointed out. They concern not only the general plan of showing two standing figures in a relatively small chamber that receives its light from a window at the left, but also a great many specific items. In both pictures are found—and practically in the same spots—the little dog and a pair of wooden shoes. The window has the same shutters consisting of three parts of equal height (very different from any shutters found, for instance, in works of the Master of Flémalle and of Rogier); the ceiling has the same narrow and foreshortened beams. In both, a chest stands in front of the window and a bed appears at the right. Finally, in the background there is the same piece of furniture—a chair with a high back from the corners of which there rises a small carved figure; despite the smallness of van Haecht's picture there can be little doubt that even the ornamentation of the chair is identical. A convex mirror—though apparently not of the same shape as that of the Arnolfini picture—is seen at the left. The only

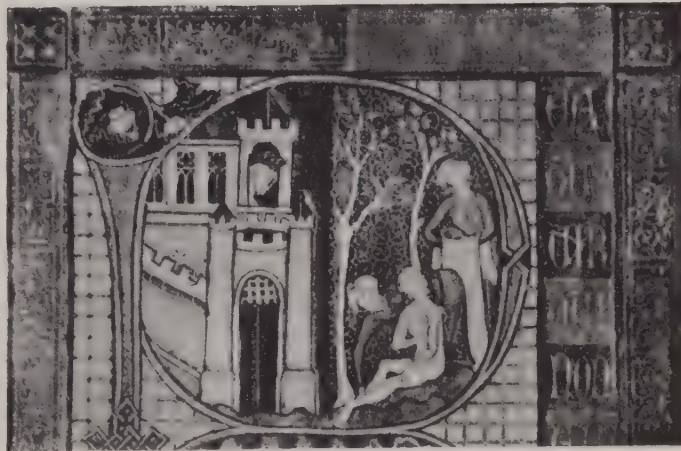


FIG. 13.—Bathsheba, Psalter of St. Louis. Paris, Bibliothèque Nationale, pl. LXXIX (1253-1270).

47. F. WINKLER, *Die altniederländische Malerei*, Berlin, 1924, p. 62: "Jan hat, um erotischen Neigungen seiner Auftraggeber zu genügen, wiederholt Badestubenbilder mit nackten Frauen gemalt, wovon eine Kopie auf einem Galeriebild des W. van Haecht... (zeugt)." It should be evident that van der Geest's picture whatever it was, was certainly not one of a *Badestube*. Nor does it correspond to the description which BEENKEN gave of it (Hubert und Jan van Eyck, Munich, 1941, p. 78): "...ein anderes zeigte eine einzelne Nackte die sich beim Waschen im Spiegel besah" (!). Recently BALDASS (*Jan van Eyck*, London, 1952, pp. 84-86) discussed the picture much as WINKLER had done: "It was probably painted for some princely patron and was obviously intended for a private cabinet. Jan's masterly rendering of a female nude in the Ghent altarpiece may have evoked in some connoisseur the wish to possess a similar picture of a profane subject... The patron evidently wanted not only a realistic representation of a female nude but also an equally realistic representation of the milieu." The closest analogy to the nude figure in Jan van Eyck's work, incidentally, is not in the *Eve* of the Ghent Altar but in the small *Eve*, in grisaille, on the throne of the *Madonna*, in the Altar of Canon van der Paele, in Bruges.

major piece of furnishing of the London panel that is absent here is the chandelier, and its absence can be explained, as we shall see below. Even so, the impression is inescapable that the picture in van der Geest's collection represented the same room as that which served as the setting for the Arnolfini portraits.

That room, as Panofsky has shown so convincingly<sup>50</sup>, was not a *chambre garnie quelconque*. It was the nuptial chamber, charged with symbolism, the fitting environment for the solemn moment in which the Lucchese merchant took his marriage vow. To assume that Jan van Eyck could have used the same room, down to almost the last detail, for an erotic genre-piece amounts to accusing the artist not only of indelicacy but, contrary to all the evidence we have, of the grossest indifference to the poetic and symbolic significance of his settings. Whoever doubts the close connection of the two pictures is virtually forced to assume that van der Geest's painting was not by Jan van Eyck at all, but the work of an imitator, if not actually a forger, who used the setting and the compositional pattern of the Arnolfini panel for a subject of a very different nature. Yet, this theory is faced with formidable difficulties. Since the costume of the lady at the right is quite compatible with that worn in Jan van Eyck's time<sup>51</sup>, the later painter would not only have copied a setting by Jan, but would also have made an effort to keep the figures in the character of the early 15<sup>th</sup> century. I do not know any parallel for such a work. Furthermore, this artist—bent as he was on imitating a work of Jan van Eyck—would appear to have chosen a subject which has no parallel in all of Jan's work, even if we count the lost painting in Urbino which was clearly a very different piece. While it is correct that a van Meegeren chose for his forgeries subjects which Vermeer practically never treated, the procedure of earlier forgers was less devious, since they did not have to take into account the subtle reasonings of professional art historians. In short, such a theory would gain for our problem nothing more than a wholly unnecessary increase in the number of unknowns. There are, of course, 16<sup>th</sup> century *copies* after Eyckian works, and no one can say whether the picture in van der Geest's collection was an original or a copy.

48. *Die Altniederländische Malerei*, vol. I, 1924, pp. 113-114.

49. FRIEDLAENDER figured its size to have been about 90 × 60 cm. The measurements of the Arnolfini picture are 84.5 × 62.5 cm. Unfortunately, van Haecht did not use a uniform scale for his "gallery." In general, he seems to have tended to make small pictures larger and large one smaller. BALDASS (*loc. cit.*) concluded on the basis of comparisons with other pictures that the lost painting was a little larger than the Arnolfini panel but no such precise statement is possible. The height of the lost work could have been anywhere between 60 and 90 cm. and there is no reason why it could not have been exactly as big as the London painting. It certainly had the same proportions.

50. E. PANOFSKY, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, *The Burlington Magazine*, 64, 1934, pp. 117. ff. Needless to say that the wildly arbitrary booklet by M. W. BROCKWELL, *The Pseudo-Arnolfini Portrait*, London, 1952, has not produced a shred of evidence against PANOFSKY's demonstration. (See now also PANOFSKY's discussion in *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, pp. 201-203, and *passim*.)

51. While there is no exact analogy, most of the features of her costume except, perhaps, the wide opening of the sleeves, can individually be accounted for in paintings of the period. In view of the great losses among early paintings, it would be rash to argue that because a certain costume feature does not occur in the monuments we know, it could not have existed at the time.



But even if van Haecht copied a copy, his picture would still be valuable as a record of a lost van Eyck.

This van Eyck, it must be repeated, can not have been anything else but a picture that had the closest possible connection with the Arnolfini painting. They belonged together like twins. Their sizes, composition, details, the very mood of the works are too close to allow of any other explanation.

Indeed, any study of the lost picture must lead us to the conclusion that it could not have been a *sujet de genre*. Two women are shown in the privacy of a bedroom and the little dog is placed near the door as a guard against any intruder. One of the women is dressed in a very fashionable way; so much so, indeed, that one observer was forced to say that this "lady's maid" is "a very superior kind of maid indeed<sup>52</sup>." It seems pretty safe to say that she is not a servant at all. Her elaborate hairdo and kerchief, the elegant dress with its long skirt against which hang two bags, probably of keys, proclaim her as a lady in her own right with obvious signs if not of rank, certainly of wealth. Nor is she helping the other woman like the traditional bathing girls, or like the servant in Watteau's genre-scene known as *La Toilette Intime*. She holds in her left hand a carafe with water; in her right hand she has an object which is not clearly visible but which might be a fruit. The other woman is completely nude, except for sandals. Only people thinking in terms of modern customs could imagine that a lady of the 15<sup>th</sup> century would strip like this as a matter of regular washing routine. Actually, the complete nudity of the woman suggests strongly that this is a ritualistic ablution. The position of her left hand with the towel—while ostensibly a functional one—carries also the age-old reference to purity and virginity.



FIG. 100 A.—Bathsheba, observed by King David, Hours of the Virgin, early 16th century. Formerly in the collection of Mrs. Ethel Clarke, London.

52. M. CONWAY, *The van Eycks and their Followers*, London, 1921, p. 71.

Since we know that the Arnolfini picture is the record of a marriage ceremony, and since we have postulated a close connection between it and the lost picture, a study of marriage rituals seems clearly indicated. Now, even the most perfunctory study of marriage customs reveals that a bath before, and sometimes also after the wedding, was not only taken as an act of common hygiene, but was also treated in almost all civilizations as an important ritual with its own sets of rules and taboos<sup>53</sup>. It took either the form of a complete ablution or of a washing of parts of the body, particularly of the feet<sup>54</sup>. It could be taken at home<sup>55</sup> or in the public bath-house, and there are a good many late medieval ordinances which try to regulate these excursions which sometimes seem to have degenerated into rather noisy public celebrations<sup>56</sup>. The bath of the bride as a purification-ritual usually precedes the putting on of the bridal gowns; a similar ceremonial was observed in the creation of a knight. Before his acceptance as a knight, the esquire had to take a bath and upon emerging from it would put on a new gown. In Germany it was customary for the bride to be accompanied by bridesmaids, the number of which varied but generally seems to have been more than one<sup>57</sup>.

The origins of the wedding bath may be connected with ancient fertility rites in which water often played an important part<sup>58</sup>. Indeed, in some regions the water in which the bride had bathed was sprinkled either in the corners of the bridal chamber or over the bridal bed<sup>59</sup>.

Given this almost universal custom, it is tempting to assume that the lost van Eyck was the rendering of a marriage bath, and to be exact, the marriage bath of Giovanna Cenani, the bride of Giovanni Arnolfini. This would explain without difficulty the identity of the setting, down to the presence of the same dog, who may have been a symbolic feature but also at the same time Giovanna's favorite pet, in accordance with that interesting fusion in the 15<sup>th</sup> century of symbolism and realism which has been pointed out by Panofsky<sup>60</sup>, Meiss<sup>61</sup> and Schapiro<sup>62</sup>. It would also account for the absence of the chandelier which was introduced into the wedding

53. See: ALFRED MARTIN, *Deutsches Badewesen in vergangenen Tagen*, Jena, 1906, pp. 184 ff., "Das Hochzeitsbad." Also: E. WESTERMARCK, *The History of Human Marriage*, London, 1921, vol. 2, p. 503. For the ritual bath (*mikwaot*) in Jewish marriage rites cf. *The Jewish Encyclopedia*, vol. 8, 1944, pp. 342, 344 and 346 (*Marriage Ceremonies*).

54. Cf. A. DE GUBERNATIS, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli Indo-Europei*, II<sup>e</sup> ed., Milano, 1878, p. 139; also WESTERMARCK, *Op. cit.*, p. 503.

55. Cf. MARTIN, *Op. cit.*, p. 187.

56. MARTIN, *Op. cit.*, p. 102.

57. City-ordinances of Nuremberg of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries limit the number to four. (MARTIN, *Op. cit.*, p. 184.) Cf. also A. SCHULTZ, *Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert*, Vienna, 1892, p. 261.

58. Cf. G. FRAZER, *The Golden Bough*, New York, 1935, vol. II, p. 162.

59. Cf. WESTERMARCK, *Op. cit.*, pp. 503 and 505.

60. PANOFSKY, *Loc. cit.*, *passim*. See now also PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, ch. V, pp. 131 ff.

61. M. MEISS, *Light as Form and Symbol in some Fifteenth Century Paintings*, *The Art Bulletin*, vol. XXVII, 1945, p. 175.

62. M. SCHAPIRO, *Muscipula Diaboli, The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, *The Art Bulletin*, vol. XXVII, 1945, p. 182.





FIG. 14.—Bathsheba observed by David. New York, J. Pierpont Morgan Library, *Imagines Biblicae*, Ms. no. 638, fol. 41 vo., ca. 1250.

scene to allow for the display of the wedding candle<sup>63</sup>—a feature which was obviously not needed, nor indeed proper, in the rendering of the wedding bath.

The rendering of a marriage bath, admittedly, may seem to be a strange subject for a painting even if we are aware that marriage baths were rituals of acknowledged importance in wedding ceremonies of all ages. If it were a unique case, the interpretation would have little chance of being accepted, although one could

always point out that the Arnolfini double-portrait itself is a very unusual work which only recently again has been described as “unique”<sup>64</sup>. However, Giovanna’s purification ceremony is perhaps not such an isolated phenomenon in early Flemish painting as it may appear at first glance. Memling’s *Bath of Bathsheba* in Stuttgart offers surprising parallels (fig. 10)<sup>65</sup>. It, too, is a painting with two women, one nude, the other dressed, and the latter is hardly a maid, either. There is a bed in the right background, and a little dog is also present. Bathsheba’s pose suggests again the idea of chastity.

Since Friedländer recognized<sup>66</sup> that the upper left corner of the Stuttgart panel—which today is a relatively recent addition—originally consisted of a piece that is now in the Epstein collection in Chicago<sup>67</sup>, it can not be doubted that the painting is indeed a Bathsheba. For on that fragment appears the iconographically indispensable figure of King David (fig. 11). Nevertheless, any study of the iconographic tradition of the scene of David and Bathsheba—a very common subject in illuminated psalters, appearing generally in front of the sixth psalm—shows that

63. Cf. PANOFKY, *Loc. cit.*, p. 102. For literature on the wedding candle, beyond that quoted by PANOFKY, cf. WESTERMARCK, *Op. cit.*, pp. 509 ff.; *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, vol. VI. p. 152, and J. SCHRIJMEN, *Nederlandsche Volkskunde*, Zutphen, 1930-1933, vol. I, p. 291.

64. BALDASS, *Op. cit.*, p. 72.

65. This, too, has been noticed by BALDASS (*Op. cit.*, p. 85) who considers the Stuttgart picture as one “derived” from the lost van Eyck.

66. FRIEDLÄNDER, *Altniederländische Malerei*, vol. 6, 1928, p. 132, No. 97.

67. The missing piece of the Stuttgart picture measures 27.8 × 20.3 cm., while the dimensions of the Chicago fragment are 25.4 × 19.7 cm. Moreover, the present insert of the Stuttgart panel, while transforming the setting from a colonnaded alcove to a large open terrace, shows King David in much the same way as he appears in Chicago. Whoever painted the insert, evidently still had the original piece before him as model.

the Stuttgart Bathsheba by Memling is a very unusual rendering of the subject<sup>68</sup>. Traditionally, Bathsheba is seen in a garden, either in or near a fountain or near a brook (figs. 12, 13); she is often accompanied by one or two maids (or ladies) but they are standing in such a way that no obstacle is placed in the field of vision of David, who watches the nude figure from an open window. Occasionally he is shown handing the letter to a messenger which will summon the lady to his castle (fig. 13a). The only exception to this traditional pattern that I have been able to find (after checking about 35 examples in late medieval manuscripts) occurs in a miniature of a 13th century manuscript in the Morgan Library (Ms. 638, fol. 41<sup>vo</sup>) where Bathsheba is shown taking her bath in a wooden tub, inside a building, accompanied by a maid-servant who carries water to her in a pail (fig. 14). Both figures are placed in a wide open window so that King David, looking on from the other side, has no trouble seeing the bathing beauty; indeed, he is gesturing commandingly to his servant to hasten the delivery of his message<sup>69</sup>.

Thus, Memling's placing of Bathsheba inside a house, while rather unusual iconographically, is not completely unknown in renderings of the scene before. Yet there are still features which make it, to say the least, a most extraordinary representation of the story. The very point of the narrative lies in the fact—a fact never disregarded in previous and contemporary renderings—that David was able to see Bathsheba as she took her bath: "and from the roof he saw a woman washing herself" (II Samuel 11, 2). In Memling's picture Bathsheba first of all, is not in the bath, but leaving it; the "maid" is not assisting her as she washes herself, but she is holding up for her a white shirt into which Bathsheba is slipping with great eagerness. Moreover, the maid's position, the placing of the shirt, and the distance of both figures from the window make it practically impossible for David to get a glimpse of the nude woman; nor should we overlook the fact that over the large tub from which Bathsheba is emerging there is a kind of canopy which hid her while she took the bath beneath it. If Memling had nothing else in mind but the illustration of the story of David and Bathsheba, he certainly did his best to make it as unlikely as possible.

The whole case loses, however, its strangeness, and indeed becomes fairly intelligible if we assume that besides being a Bathsheba, the picture was also the rendering of a marriage bath. The very precautions of the woman to remain unobserved which make it so exceptional as a Bathsheba-scene, become meaningful if

68. Cf. G. KAUFFMANN-GRADMAN, *Die Stuttgarter Gemäldegalerie*, Kassel, 1921: "Ein rätselhaftes Bild."

69. This rendering of Bathsheba taking a bath near a window gains a special interest in view of the fact that the knight of LA TOUR-LANDRY in his famous book on feminine morals, written in 1371, tells the story this way: "This Bersabe dwelled before the paleis of Kinge David, and, as she kembed her hede atte a wyndow, the kinge perceived her. And she was right faire marveylously in every beaunte..." (TH. WRIGHT, ESQ., *The Book of the Knight of La Tour-Landry*, London, 1868 [rev. 1906], ch. LXXVI, p. 99). It is likely that the Knight based his version of the story on some such picture as that in Morgan Ms. 638, though the change of Bathsheba bathing to combing her hair may be his own variation on the biblical theme. At any rate, both he and the illustrator of Morgan Ms. 638, stressed the fact that Bathsheba was easily visible from outside.



we consider the painting as the record of a ritual marriage bath; the white gown into which she is gliding is then the symbol of her new state of purity and the prominence which is given in the picture to this object need not be explained as an emphasis on "genre" features. The same holds true for the introduction of a bed which appears behind the canopied bathtub, and which has a more appropriate place in the frame-work of a marriage-ceremonial than in the context of the David and Bathsheba story, even though it ultimately played a role in that, too.

Perhaps more eloquent than any of the features quoted so far is one that we observe in the Chicago fragment (fig. 11). David who is accompanied by a young attendant is not holding a letter: in his left hand he holds a beautiful ring. While rings were often given to messengers as credentials<sup>70</sup> its prominence here suggests an additional meaning. If we interpret the picture as a reference to a marriage, and the main action as a marriage bath, the ring takes its place as the traditional symbol of fealty which the bride-groom gives to his bride in a legitimate wedding.

It might be asked why it was necessary to disguise a marriage bath by fusing it with the Bathsheba theme. The reason lies, most likely, in the function of the Stuttgart panel. It is a very large piece and there is little doubt that it formed originally the wing of a triptych; indeed, on its back there is still painted a figure which is frequently found on the outside of wings: an Eve, from a rendering of the Fall of Man. The style of this figure, however, is much later, dating it into the late 16<sup>th</sup> or early 17<sup>th</sup> century. Still, it may replace an earlier rendering of this subject, now lost.

A marriage bath as part of a religious triptych would obviously have been impossible; even a Bathsheba is a very unusual subject in this connection and it is not quite easy to say what scenes may have been rendered on the other panels. On the architecture which one sees in the Stuttgart panel outside the window and below the alcove on which David appears one recognizes the figures of Abraham raising his sword, in the gesture of the Sacrifice of Isaac, and Moses with the tablets of the Law. Both figures—stressing most likely the idea of obedience to God's word—reinforce the character of the scene as one belonging to a religious context. The left wing (Bathsheba most surely was the right wing of the triptych, for compositional reasons) probably also contained an old testament subject. The center panel, on the other hand, would more likely have carried a subject from the new. There is, however, no typologically sanctioned relationship between a New Testament story and the Bathsheba incident.

The assumption that in Memling's picture we have a marriage bath in the disguise of a Bathsheba story tends to solve to some extent the iconographic difficulty of the picture. The wish to have a record of the ritual bath helps to explain the use of the biblical narrative which otherwise would hardly have appeared in such a place

70. Cf. TH. WRIGHT, ESQ., *A History of Domestic Manners and Sentiments in England*, London, 1852, pp. 267-268.

and on such a scale. In the combination of the two themes, the Bathsheba story itself had to be transformed to suit the emphasis on chastity which is entailed in the concept of the marriage bath. Indeed, it was only by joining the two subjects that they could be employed in the context of an altarpiece. Without the identification with a biblical character, the lady about to be married could never have been shown on this spot; conversely, the story of Bathsheba would not have been a fit subject if it had not been dignified by the elements proper for a marriage bath.

There arises, of course, the question, whether Jan van Eyck's lost painting was not a Bathsheba, too. If Memling could show the Bath of Bathsheba in an interior, so could have Jan van Eyck. Yet, this theory must be abandoned for the simple reason that one of the essential figures in the Bathsheba-story is missing: there is no King David, and without him one cannot recognize the biblical narrative in pictures of bathing ladies. Unless one assumes that the painting in van der Geest's collection originally was part of a diptych with the figure of King David on the other half, it can not be interpreted in any other way than has been done above. The diptych theory is all the less acceptable as David would have had much too a prominent place—not to mention the fact that no such diptychs are known or are likely to have existed. On the other hand, there probably were other renderings of marriage-baths which were depicted in terms of the Bathsheba story. Cranach's *Bathsheba* in Berlin of 1526 might very well be such a picture<sup>71</sup>. The two chief figures in that painting have such striking portrait-character that one might hope to identify them with historical personalities; there was an engagement in 1526 between John Frederick the Magnanimous of Saxony and Sibyl of Cleves but they were married only in 1527; besides their features as we know them from other paintings are none too close to those of David and Bathsheba in the Berlin panel. It is likely, nevertheless, that one must look for the persons rendered among the high nobility, just as Memling's painting—if it is indeed the record of a wedding—must refer to an event in the highest layer of the Burgundian court society. The thorough fusion of the private and the public, the secular and the sacred spheres is certainly quite characteristic of these social circles.

There is one object in Jan van Eyck's marriage bath which deserves an additional comment. It is the mirror, which appears, though in a different shape and place, also in the Arnolfini picture. The mirror in that picture had primarily the function to show the two witnesses which were present at the wedding, one of which was Jan van Eyck. It had to be placed in the center of the composition, between the two newly-weds, in order to accomplish this. Yet this compositional prominence lends to the mirror another role: it becomes itself a *witness* whose magic eye sees all the figures in the room and all their actions in the very moment in which they occur. In the Arnolfini-picture, which renders the marriage *vow*, the mirror

<sup>71</sup>. Cf. M. J. FRIEDLAENDER and J. ROSENBERG, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin, 1932, p. 61, No. 173.



reflection of the solemn action is surrounded by scenes of the Passion—which provide a fitting framework for an event of sacramental character. The marriage-bath, while no less solemn, could do without the religious allusion but it, too, had to be reflected in a mirror—a chaste and silent *witness* of the bride's act of purification.

If, then, these two pictures originally belonged together, we have to consider how they may have been combined. They could have formed pendants, existing independently though in close proximity to each other. It is not likely that they were hinged together to form a diptych. The most plausible arrangement seems to me that the marriage-bath formed originally the cover of the Arnolfini panel. Such an arrangement is known to us from the Holzschuher portrait by Dürer in Berlin which formed the bottom of a shallow box; a cover, equally painted, though not with a narrative scene, could be slid off and on by virtue of grooves in the side of the box<sup>72</sup>. If van Eyck's marriage bath was painted on such a cover, it was probably on its under-side, so that its face was normally down.

In the first record that we have of the Arnolfini picture, the inventory of the paintings of Margaret of Austria, made up in 1516, it is said that the arms of Don Diego de Guevara were "en la *couverte* du dit tableau"<sup>73</sup>. A marginal note, quoted by Brockwell, speaks of the addition of a fastener, hence this cover is probably the same as that mentioned in the inventory of 1523 as "a deux feulletz" (or "con dos puertas"). In other words, the wedding bath was no longer connected with the Arnolfini picture at that time, though the presence of a cover is in itself highly significant. There is no proof, at any rate, that the cover of the sixteenth century inventories was the original one. Indeed, the fact that these wings had the arms of Guevara on them argues against this assumption. We are thus free to consider the possibility that there existed another cover which was replaced by the wings with Don Diego de Guevara's coat of arms. The replacement of the original cover by a new one at the time the painting left the hands of Giovanna Cenani (who had survived her husband and who died only after 1489) makes much sense if we assume that it was the wedding bath which formed this original cover. Indeed, it may have been Giovanna herself who removed it and thus separated the two pictures. She may even not have been displeased by the thought that the very identity of the lady who was shown in the picture in that intimate moment might thus be lost to posterity. She could hardly have foreseen, though, that later generations would interpret the record of her chaste ablution in the presence of a friend (might this friend have been Margaret van Eyck?) as a picture painted for the pleasure of lustful eyes.

72. Cf. *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*, Berlin, Deutsches Museum, 1931, No. 557 E. The original frame as well as the sliding cover (with the arms of the Holzschuher and Münzer families, as well as the date of MDXXVI) are still preserved.

73. Cf. WEALE, *Op. cit.*, p. 70.

## POSTSCRIPT

The foregoing study was finished substantially in 1951; since then Grossmann's interesting article on Cornelis van Dalem (mentioned above in footnote 26a) appeared in which attention is called to the fact that Jan van Eyck's picture in the van der Geest collection was later in that of Pieter Stevens and was sold with it on August 13, 1668; more important, still, Grossmann reprinted *verbatim* the text of the auction catalogue of 1668, which has never been published before. Since it is of great interest for the thesis presented in the previous paragraphs, this entry is here once more repeated: "De Jean van Eyck, num. 3. Le Bain très renommé, en lequel van Eyck a peint le Pourtraict de sa femme nue et vêtue, laquelle Piece a méritée autrefois avoir place dans le Cabinet du Duc Urbain Frederic II, selon le récit de Charles van Mander, Louys Guicciardini, & Vasari." The most important information that we gather from this catalogue entry is the fact that in the 17<sup>th</sup> century the painting was unquestionably accepted as a work by Jan van Eyck. That it was identified with the picture formerly in Urbino is easily explained since the only early source which had given a detailed description of that picture, Fazio, was evidently not known. The identification of both figures with Margaret van Eyck, however, is again of considerable interest. It projects into the fifteenth century a thematic idea which we associate more readily with Goya than with Jan van Eyck, but which evidently seemed to be not implausible to a connoisseur of the seventeenth. While hardly acceptable, it proves at any rate that the clothed figure was not taken to be simply a maid, but that her lady-like character, on which part of my previous demonstration depends, was not lost on an observer who was still considerably closer to the times of van Eyck than we are. And in calling her a portrait of Jan's wife, the writer of the catalogue of 1668 may still have been repeating however garbled, a tradition which had some truth in it. Even without knowing this text, I had toyed with the tempting idea that, just as Jan had been a witness at Arnolfini's wedding, Margaret had been the witness and assistant at Giovanna's solemn act of purification.

New light was thrown recently also on the personality of Catherina van Mokerborch (or Mockenborch) (see above, p. 69). In his last will, made on July 11, 1637, Willem van Haecht left to Cornelis van der Geest some objects in silver and "the largest gallery-picture (*constcamere*) painted by the testator." Another gallery picture, with the story of Josef and Potiphar's wife he willed to Joris van Mockenborch. To Catherina van Mockenborch, his aunt (*moeyken*—a term which could mean also step-mother, or god-mother, but in this context almost certainly signifies aunt) he left an annual income of 40 guilders and a diamond ring, both of which should go, after her death, to his niece, Barbara Daep. (See Leo van Puyvelde, Willem van Haecht en zijn *Galerij van Cornelis van der Geest*, Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, vol. XXIV, 1955, p. 159). Willem van Haecht's father, Tobias Vereahcht, the first teacher of Rubens, had indeed been married to a Susanna van Mockenborch, who—on the evidence of this will—was apparently the sister of Catherina van Mockenborch, the housekeeper of van der Geest. This being so, van der Geest's interest in Willem van Haecht is easy enough to understand—just as much as the prominent place accorded to Catherina van Mockenborch by her grateful nephew in the painting of van der Geest's Gallery.

That this gallery-picture was indeed the same that van Haecht willed to van der Geest in 1637, as van Puyvelde assumes, is not quite certain, though. Strictly speaking the largest "*constcamere*" by van Haecht is the painting in the Mauritshuis at The Hague (see above, footnote 18) which measures 105×149,5 cm, while the van Berg picture measures 99×155 cm. It is not too likely anyhow that the painting which summed up van der Geest's artistic and social activity, and in doing so assumed a unique place in the history of gallery-pictures, should have entered his collection only through the bequest of its painter.

JULIUS S. HELD.

RÉSUMÉ : *Artis pictoriae amator. Un amateur d'art à Anvers, et sa collection.*

L'article se compose de trois parties. La première traite d'un portrait non identifié jusqu'ici, celui du grand collectionneur anversois Cornelis van der Geest, et trace, en partie à l'aide de documents inédits, l'histoire du tableau où il apparaît. La seconde partie étudie très en détail le tableau de la Collection van Berg à New York, qui représente la galerie de van der Geest. Cette œuvre témoigne à la fois des goûts artistiques et de la position sociale de van der Geest. L'auteur apporte ici plusieurs identifications nouvelles, aussi bien de personnages que d'œuvres d'art représentés sur cette toile. La dernière partie est consacrée à une discussion à propos du tableau perdu de Jan van Eyck, qui faisait partie de la collection van der Geest. Contrairement à l'opinion courante, l'auteur soutient que ce tableau n'était pas une scène de genre (sans parler de caractère érotique), mais représente le rituel solennel d'un bain nuptial, et plus spécialement celui de Giovanna Cenani, femme de Giovanni Arnolfini. L'auteur fait remarquer que la Bethsabée de Memling, à Stuttgart, commémore aussi, sans doute, sous l'apparence d'une figure biblique, le bain nuptial d'une grande dame du xv<sup>e</sup> siècle.



# QUATRE MARCHES DE PEINTRES VERRIERS PARISIENS

**L'**EGLISE Saint-Gervais conserve actuellement un ensemble important de vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup>. Cependant, ainsi que le dit bien son savant historien, M. le Chanoine Brochard, cet ensemble était encore beaucoup plus riche autrefois. La mauvaise qualité des plombs fit tomber plusieurs de ces vitraux au XVIII<sup>e</sup> siècle; la Révolution et le XIX<sup>e</sup> siècle sont responsables de la disparition de plusieurs autres.

Comme cela se passe souvent, les vitraux conservés de Saint-Gervais doivent rester anonymes, faute de textes indiquant leur auteur, tandis que des marchés et des documents d'archives donnent avec un grand luxe de détails, le nom et la date de vitraux disparus.

Il s'agit de trois d'entre eux, dans les marchés que nous publions ici; deux marchés étant, à notre connaissance, entièrement inédits, le troisième ayant été analysé seulement par M. le chanoine Brochard. Les vitraux en question étaient placés dans une des chapelles les plus grandes et les plus riches de l'église, celle du Saint Nom de Jésus, actuellement Sainte-Philomène, au bas-côté sud. Il s'agit de la verrière centrale, d'une des deux verrières latérales, et de celle qui se trouvait, non loin, au transept, en face d'une *Résurrection* qui existe encore.

Le plus grand vitrail est commandé, le 20 avril 1600 par les maîtres en exercice de la Confrérie du Saint Nom de Jésus, dont le siège se trouve dans la chapelle. Il doit se dérouler en cinq registres superposés : en haut, Jésus portant la Croix et le Calice. Dessous, le nom de Jésus entouré d'une théorie d'anges musiciens. Ensuite, une scène curieuse : le Pape et l'Eglise opposés au roi Henri IV avec la Justice et le Tiers-Etat (les confrères sont, sans doute des hommes assez simples, de riches commerçants du quartier). Puis les maîtres de la Confrérie priant, et enfin le Purgatoire. L'auteur est Claude Porcher, verrier<sup>1</sup> à qui est demandé aussi le petit vitrail d'une des fenêtres latérales.

---

1. Frère ou fils de François Porcher, verrier parisien, qui travaille, d'après les textes, entre 1577 et 1608.

Le sujet de celui-ci est plus simple : il doit représenter la Manne; dessous l'Agneau Pascal; dessous encore les deux donateurs, anciens maîtres de la Confrérie.

Quant au troisième marché, celui qu'a analysé déjà M. le Chanoine Brochard, mais que nous publions pour la première fois, il constitue une commande à Nicolas II Pinaigrier, fils de Pierre I<sup>er</sup> (mort en 1584) et petit-fils de Robert, le grand homme de la famille (cf. M. l'abbé MEISTER, dans *Bull. archéol. du Comité*, 1928, p. 187). C'est une des dernières œuvres de Nicolas II qui meurt en 1606; il aura pour successeur à Saint-Gervais son frère Louis I<sup>er</sup> (mort en 1627 seulement) qui y travaille en 1607, 1608 et 1610 seul ou avec Nicolas Chaumet lequel lui survivra. Le vitrail est commandé par Thomas d'Orléans, sergent au Châtelet, sans doute parent de Jean d'Orléans, mort en 1568, et enterré dans la chapelle.

Ces vitraux ont disparu au XVIII<sup>e</sup> siècle, sans doute en 1771; cette disparition est-elle due à une bourrasque ou est-elle voulue afin d'éclairer l'église, nous ne pouvons le dire à coup sûr, mais un texte de 1772 prouve qu'elle était acquise, puisque le 11 octobre, on décide d'uniformiser dans le monument les vitraux « en verre blanc, et bordure de couleur, dans la même forme de disposition qu'à la chapelle du Saint Nom de Jésus, récemment faits<sup>2</sup>. »

Le dernier contrat est signé à Paris, mais le travail n'est pas destiné à une église parisienne. Il s'agit de trois verrières commandées par le S. de la Coudre en 1579. Ce personnage, qui fut employé par Catherine de Médicis dans une négociation difficile avec le duc de Guise (cf. les *Lettres* de la Reine, éd. de La Férière, I, p. 513) montre ici une vanité nobiliaire très prononcée et tient à ce que ses armes et celles de sa femme figurent partout; il demande à être représenté avec sa famille autour d'un Crucifiement; le Nicolas Pinaigrier auquel il s'adresse doit être encore Nicolas II, et nous voyons qu'on pouvait se faire envoyer de Paris ses vitraux; observons que le verrier doit fournir, en sus, des petits vitraux ovales ornés d'armoiries, variété de ces vitraux civils étudiés récemment par M. J. Lafond<sup>3</sup>.

GEORGES WILDENSTEIN.

1600, 20 avril

Claude Porcher, M<sup>e</sup> peintre et vitrier en verre à Paris, demeurant rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Eustache, confesse avoir promis et promet à honorables hommes Henry Dupuys, Nicolas de Romigny

Robert Le Clerc, tous maîtres de la Confrérie, estant à présent en charge de la chappelle du Saint Nom de Jésus, fondée en l'église Saint-Gervais, à ce présens et acceptans, de faire et parfaire la grand vitre du mitan d'en bas de

lad. chapelle de partie en cinq histoires, assavoir au hault de la vitre ung Dieu tenant sa croix d'une main et de l'autre ung calice; au dessoulz, le nom de Jésus dans une hiérarchie d'anges jouans de tous instruments en louange, et, au dessoulz dud. Saint Nom, le Pape et l'ordre de l'Eglise, à costé droit, et à l'autre costé le Roy, la Justice et le Tiers-estat, et au dessoulz les maistres et confrères de lad. Confrérie, prians, et encores au dessoulz desd. confrères, le Purgatoire avec ung escriteau tel que lesd. maistres le voudront bailler; le tout

2. Cf. Louis BROCHARD, *Saint-Gervais*, 1938, pp. 282-283 et pp. 132, 175, 260, 288, 295, 355.

3. Nous remercions vivement M. Jean Lafond, le grand historien du vitrail, qui nous a confirmé que deux de nos marchés pour Saint-Gervais étaient inédits.



faire bien et deuement, comme il appartient, attachée mise et apposée dans lad. chappelle dans d'huy en trois mois prochains. Ceste promesse faicte moyenant et à raison de trente sept solz et demy pour chacun pied de lad. vitre, sur laquelle somme il confesse avoir eu et receu desd. maistres la somme de vingt-cinq escus sol., et le reste luy sera païé à feur et à mesure qu'il besongnera, et néantmoins luy sera réservé jusques à la somme de quarente escus qui luy seront paiez lorsque lad. vitre sera attachée et faicte bien et deuement comme dessus est dit, le tout suivant le modelle pour ce baillé et fourni ausd. maistres des figures cy dessus pour le garder par devers eux. Promectant etc., obligeant etc., renonceant etc. Fait et passé es estudes des notaires soulz signez, l'an mil six cens le vendredy vingtième jour d'avril.

Henry Dupuis, Robert Leclerc, Porcher, de Monhenault, Le Normant.

(Arch. Nat., Min. Centr.  
Fonds XXVI, liasse 20.)

\*  
\*\*

1600, 21 avril

Claude Porcher, M<sup>e</sup> peintre et vitrier en verre à Paris, demourant rue Saint Honoré, parroisse Saint-Eustache, confesse avoir promis et promect à honorables hommes André Cossart et Denis Pesme, marchans et bourgeois de Paris, antiens maistres de la Confrérie du Saint-Nom-de-Jésus, fondée en l'église Saint-Gervais à Paris, à ce présens et acceptans, de faire et parfaire bien et deuement au dire d'ouvriers et de gens à ce congnoissans, une petite vitre proche de la grand vitre des maistres, viz à viz de l'autel tirée de l'Antien Testament où sera dépaint *la Mane tumbant au désert sur les enfans d'Israel*, qui la receul- lent avec des manes, et, au dessoulz, une autre histoire de l'*Agneau pascal* qui est mangé par les enfans d'Israel, et, au dessoulz, sera dépaint led. Cossart et Pesme prians, rendre lad. vitre faicte et parfaicte bien et deuement, comme il appartient, dedans d'huy en trois mois prochains. Cette promesse moiennant et au pris de trente sept solz six deniers tournoiz pour chacun pied de lad. vitre, sur laquelle somme led. Porcher confesse avoir receu la somme de

douze escus sol., chacun par moictié, et le surplus luy sera païé par lesd. Cossart et Pesme chacun pour la moictié ou feur et à mesure qu'il besongnera, et néantmoins demeurera ès mains desd. Cossart et Pesme douze escus sol. qui luy seront paiez lorsque lad. vitre sera attachée. Promectant etc., obligeant..., renonceant etc. Faict et passé es estudes des notaires l'an mil six cens, le vendredy XXI<sup>e</sup> jour d'avril.

Cossart, Denis Pesme, Porcher, Le Normant, de Monhenault.

(Arch. Nat., Min. Centr., Fonds XXVI, 20.)

\*  
\*\*

1600, 21 avril

Fut présent en sa personne Nicolas Pinegrier, M<sup>e</sup> peintre et vitrier en verre à Paris, demourant rue Saint-Germain-de-l'Auxerrois, lequel volontairement a recongneu et confessé avoir promis et promect à Thomas d'Orléans, sergent au Chastellet de Paris, à ce présent et acceptant, de faire et parfaire bien et deuement comme il appartient au dire d'ouvriers et gens à ce congnoissans une grand vitre à trois jours du plus beau verre dont l'ont faict les vitres es parroisses de Paris où sera dépaint assavoir au bout d'en hault l'histoire de l'*Assencion de Nostre-Seigneur*, la *Vierge*, des *Apostres*, et au dessoulz l'*Aparition Nostre-Seigneur aux Apostres* où Saint Thomas sera représenté mettant ses doitz au costé Nostre-Seigneur, avec les apostres des deux costez et au dessus la forme d'une église et au dessoulz et aux deux costez les figures *Saint Gervais* et *Saint Prothais* et au dessoulz desd. Saintz le pourtrait des père, mère; frères et seurs dud. d'Orléans et au mitan desd. Saintz Gervais et Saintz Prothais sera mis ce que led. d'Orléans advisera, le tout suivant et conformément au poutraict que led. Pinegrier a présentement représenté et qui a esté paraphé par les notaires soulznommez *ne varietur* qui luy a esté laissé entre ses mains à la charge de le représenter aud. d'Orléans toutes fois et quantes qu'il le voudra veoir; laquelle vitre sera mise et posée par led. Pinegrier dans l'église et parroisse desd. Saint Gervais et Prothais à Paris au pillier d'entre l'euvre et celui de la chappelle du Saint Nom

de Jésus étant à l'opposite et viz à viz d'une vitre où est pourtrait le *Resurrection Nostre-Seigneur* et y mettre pour la perfection de lad. vitre des couleurs vives, belles et bonnes et la rendre atachée et posée aux dépens dud. Pinegrier bien et deuement comme il apartient dedans le jour Nostre-Dame de my-aoust prochain. Ceste promesse faicte moyennant et au pris de trente sept solz six deniers tournoiz pour chacun pied de lad. vitre, sur quoy il confesse avoir receu dud. d'Orléans par avance la somme de trente trois escus vingt solz tournoiz, présens les notaires, en pieces de vingt solz et dix solz et le surplus luy sera païé au feur et à mesure qu'il besongnera. Ce présent marché fait en la présence de honorable homme François Du Cloz, l'un des marguilliers de lad. église. Promectant etc., obligeant chacun en droict soy, renonceant etc. Faict et passé es estudes des notaires soulz signés, l'an mil six cens le vendredi avant midi vingt ungniesme jour d'avril.

Nicolas Pinegrier, Dorleans, Le Normant, de Monhenault.

(Arch. Nat., Min. Centr., Fonds XXVI, 20.)

\*\*\*

1579, 6 Mars

Nicolas Pinegrier, maistre victrier a Paris, demeurant rue St Germain l'Auxerrois en la maison où prend pour enseigne l'image St Jehan, confesse avoir faict marché, promis et promect à Messire Jacques, seigneur de la Couldre, de Turlande, de Foumalou et de Beaureing-la Couldre, chevalier de l'ordre du Roy et son conseiller et maistre d'hostel ordinaire, demeurant au d. lieu de Beaureing-la-Couldre, bailliage d'Auxerre, à ce présent et acceptant, de faire et parfaire..., trois victres de mesmes haulteur et largeur, chacune de deux piedz et demy de large et de trois piedz et demy de hault, en l'une desquelles y aura painct ung *Crucifiement*, a costé et au pied duquel y aura anges avec formes de calices recevant le sang, et a l'un des costés, l'image de la *Vierge Marie*, et a l'autre costé, l'image *Monseigneur St Jean*, et aux deux costés de bas de la d. victre seront les devises du d. seigneur de la Couldre; en la seconde y aura painct l'image

*Monseigneur St Jacques* présentant le d. seigneur de la Couldre à genoux, étant paré d'une cotte d'armes et ses armoiries semées sur la d. cotte, aiant le grant collier de l'ordre au col, et au bas et près de ses genoux ung banc a costé duquel seront painctes ses armoiries et le d. ordre, ensemble le timbre et gantelletz, accompagné des deux enfantz masles du d. seigneur de la Couldre, l'un et le premier habillé de mesmes parure que le d. seigneur de la Couldre son père, excepté l'ordre, et qui aura seulement les esperons d'argent et lesquelz deux enfantz seront presentéz par l'ange Gabriel; et en la dernière des d. victres, y aura painct l'image *Monseigneur Saint Nicolas* présentant l'espouze du d. seigneur de la Couldre accompagnée de ses deux filles, presentées par le mesme ange Gabriel; devant la d. dame sera figuré ung banc a costé duquel seront painctes ses armoiries mi-parties avec leurs devises escriptes sur ung roellet yssant de la bouche des d. seigneur et dame de la Couldre; ensemble promect ... le d. Pinegrier fournir et livrer au d. seigneur de la Couldre ou au porteur six ovalles de verre ou seront painctes asscavoir : en trois d'icelles les armoiries du d. seigneur de la Couldre et aux trois autres celles de la d. dame my-parties. Ceiste promesse faicte moiennant la somme de treize escus ung tiers sol, sur quoy le dict seigneur de la Couldre a païé et avancé au d. Pinegrier... trois escus ung tiers sol., païéz, comptéz et délivrez, présens les d. notaires soubzsignés, en trois pistolletz et vingt six solz monnoye, le tout bon et aiant de présent cours, suivant l'ordonnance dont quittance etc, et le reste le d. seigneur de la Couldre a promis, sera tenu, promect et gage bailler et paier au d. Pinegrier ou au porteur à la livraison des d. victres et escussons. Lesquelles victres et escussons le d. Pinegrier a promis ... fournir et livrer au d. seigneur de la Couldre ou au porteur qui sera tenu les aller prendre et enlever en la maison du d. Pinegrier, dans le dernier jour d'aoust prochain venant, empaquetés en une caisse que le d. seigneur de la Couldre fournira. Promectant, obligeant ... renoncant ... Faict et passé double le sixiesme jour de mars, quinze cens soixante dix neuf.

De la Couldre, Nicolas Pinaigrier, Bernyer N. Leroy.

(Arch. Nat., Min. Centr., Fonds XLI, 10.)



# LES DÉPENSES D'ART DES IMPÉRATRICES JOSÉPHINE ET MARIE-LOUISE

**L**E temps confère un singulier pouvoir d'évocation aux objets et aux documents qu'il laisse subsister. Après un siècle et demi, par delà les ruines d'un empire effondré, il suffit de revoir quelques chiffres tracés par un comptable pour que revive la joie fugace d'une belle acquisition ou la douceur persistante d'un bienfait. Tout un monde disparu se presse alors autour des pièces retrouvées comme s'il aspirait à renaître. Dans la calme bibliothèque de Gray, les comptes des deux impératrices n'alignent pas seulement des prix, ils sont chargés de souvenirs<sup>1</sup>. Ils ont enregistré fidèlement la vie quotidienne. Il suffit de se pencher sur eux pour voir transparaître les goûts et les obligations sous la sécheresse des rubriques, et parfois l'ombre des grands événements vient s'y profiler.

Ces sept volumes, reliés de cuir vert, ne sont certes pas inconnus. Comme il se doit, le *Catalogue général des Manuscrits des bibliothèques publiques de France* les mentionne<sup>2</sup>. M. Camille Rochard, l'ancien bibliothécaire de la ville de Gray, leur a consacré un excellent article<sup>3</sup>. Toutefois, il n'a pas traité des dépenses concernant les arts. M. Marmottan avait exprimé le désir de procéder à cette étude, mais il

---

1. Nous tenons à adresser de vifs remerciements à M. Brocard, adjoint chargé de la bibliothèque, et à M. le professeur Audoin, bibliothécaire, qui nous ont donné toutes facilités pour étudier ces registres.

2. Tome VI, pp. 397 et 398, nos 14 à 22, avec toutefois une erreur à la table, p. 471 : Ballouhey, le comptable, n'est pas né à Igny.

3. *Bulletin de la Société grayloise d'émulation*, n° 19 (1925), pp. 19-62.

n'a pas donné suite à son projet et cette partie demeurerait inédite<sup>4</sup>.

Sans doute, même en négligeant ces registres, est-il possible de reconstituer en grande partie les achats des impératrices. Frédéric Masson, qui n'a pas indiqué ses sources, les ignorait certainement : il a néanmoins réuni une documentation très riche et presque toujours exacte<sup>5</sup>. Si ces comptes n'apportent pas de révélations, ils fournissent pourtant d'utiles compléments. Grâce à eux, il est possible de redresser quelques erreurs et de combler diverses lacunes<sup>6</sup>.

L'intendant des impératrices, Jean-Claude Ballouhey est un Comtois, né le 19 septembre 1764 à Citey, près de Gy. Fils d'un simple vigneron, il a cependant reçu une certaine instruction et même un peu appris à peindre. Il entre d'abord dans une maison de commerce, puis s'engage dans les dragons de la reine où il devient trésorier du capitaine Desvaux. Ayant démissionné, pour vivre il exécute des copies du portrait de l'évêque de Noyon. Mgr de Durfort, archevêque de Besançon l'appelle et le charge de la série des portraits de ses prédécesseurs. Pendant la Révolution, le jeune homme est hébergé par un peintre d'enseignes. L'art semble donc l'attirer et il avait quelque talent comme le prouvait son portrait par lui-même, daté de 1794, détruit à Gray par le bombardement de 1940, mais dont la gravure de Bertonnier a conservé l'image (fig. 1).

Un hasard allait donner à sa destinée une direction bien différente. Desvaux,



FIG. 1. — BERTONNIER. — Portrait de Ballouhey, gravure, 1844. B. N., Est.

4. C. ROCHARD, *op. cit.*, p. 59.

5. Frédéric MASSON, *Joséphine, Impératrice et Reine ; l'Impératrice Marie-Louise*.

6. Peut-être M. Hector Lefuel en a-t-il connu l'existence ; cf. P. H. G. Jacob-Desmaller, note de la page 107.



Montant de la Recette ..... 110,000

*Dépense*

Payé en Brouille ainsi qu'il est spécifié au f. 14.

Don primaire f. 8	73,768 = 75	} 180,361 = 19.
Don secondaire f. 14	26,306 = 45	
Don du 11. au 11. l'année f. 16	19,583 = 11	
Don du 11. au 11. l'année f. 16	30,709 = 18	
Reste en Caisse	29,638 = 41	

En et vérifié tout les articles tant en Recette qu'en Dépense depuis le 1er. Brouille dernier, jusqu'au 11. l'année inclusivement de cette année. à Paris ce 20. Pluviose an 13.

*Joséphine*

FIG. 2. — Arrêté de compte par l'Impératrice Joséphine.  
(Bibliothèque de Gray).

son ancien capitaine fonde une maison de commerce avec une commandite de MM. de Marguerye et de La Rochefoucauld. Il se souvient de Ballouhey et lui confie les fonctions de comptable, mais l'affaire croule. Or, à ce moment, Mme de La Rochefoucauld, née Pyvart et ainsi parente des Beauharnais, vient d'être choisie par Joséphine comme dame d'honneur. Pour affermir son influence, elle recommande des serviteurs qui deviendront ses obligés. Elle fait engager comme secrétaire chargé de la cassette un M. Loistron-Ballon de Luigny, agent du comte d'Artois et dont, au surplus, la gestion est fort suspecte. Avec Ballouhey, le choix est plus heureux. Comptable irréprochable, il marque un dévouement constant aux deux impératrices. Après 1815, Marie-Louise le fait venir à Parme, le nomme son intendant général, puis son conseiller privé. Toutefois, Ballouhey malade rentre en France. Fixé à Paris, il passe chaque année quelques mois à Gray : il meurt le 9 janvier 1846. C'est ainsi que les registres comptables des impératrices sont entrés à la Bibliothèque de Gray<sup>7</sup>.

7. Cf. C. ROCHARD, *op. cit.*, p. 23.

Les comptes des impératrices comportent deux séries d'opérations. La « cassette » était destinée à verser des secours et des pensions. La rubrique « la toilette et dépenses de S. M. » porte un intitulé suffisamment explicite. Les caractères si différents des deux impératrices impriment leur marque à la gestion de leurs finances.

Joséphine dispose de recettes diverses. Chaque mois, le trésorier général de la couronne, Estève verse 10.000 fr. pour la cassette et 30.000 fr. pour la toilette (45.000 fr. à partir de 1809). En outre, Ballouhey encaisse les dividendes des 25 actions de la Banque de France que possède l'impératrice, les arrérages de ses rentes sur l'Etat, soit 20.990 fr. par semestre, et, temporairement, les intérêts à 5 % d'un prêt à MM. Emery et Wanhée. Joséphine paie parfois certaines dépenses de Malmaison, mais aucun revenu de ce domaine ne lui est versé. Comme ses ressources ne lui suffisent pas, elle laisse s'accumuler des arriérés. Les fournisseurs réclament, elle pleure, l'empereur fait une scène — et paie : 650.000 fr. le 20 mars 1806, 391.000 fr. en 10 versements mensuels à partir du 27 novembre 1807, 1.400.000 fr. au moment du divorce, malgré une avance de 100.000 fr., consentie en octobre 1809 et qui devait être remboursée en quatre prélèvements mensuels<sup>8</sup>. En plus, en 1806, il a fallu 41.000 fr. pour régler les dettes laissées par l'oncle Tascher de la Pagerie.

Evidemment les dépenses ont des objets très différents et parfois la cassette doit faire face à des débours quelque peu inattendus. Au reste, la tâche de Ballouhey n'est point aisée. En raison de ses difficultés financières, Joséphine préfère payer par acomptes successifs et le solde n'est réglé que tardivement : il en résulte un enchevêtrement de factures souvent difficile à démêler. Lorsque Napoléon tente de resserrer le contrôle des dépenses, l'impératrice se fait remettre en numéraire une partie des rentrées, en particulier les arrérages de ses rentes. Nombre d'acomptes n'apparaissent plus, et seul le solde est mentionné lors des liquidations d'arriérés. Enfin, pour se procurer certains objets convoités, Joséphine procède à des échanges, acceptés avec plus ou moins de bonne grâce par l'autre partie<sup>9</sup>. Il n'est donc pas toujours possible de déterminer à l'aide des comptes le prix total d'une œuvre et toutes les acquisitions n'apparaissent pas dans les écritures. D'ailleurs l'impératrice doit arrêter périodiquement les comptes de son intendant : par deux fois, elle s'acquitte de cette tâche (fig. 2), puis, la jugeant sans doute fastidieuse, elle y renonce. Par bonheur, Ballouhey mérite cette entière confiance.

Avec Marie-Louise, les opérations sont plus simples. Instruit par l'expérience, l'empereur a majoré le montant des sommes versées. Comme l'impératrice est jeune,

8. Lors de la publication du *Mémoria*, Ballouhey avait protesté contre une assertion de l'empereur (éd. de 1833, pp. 151 et 152), qui déclarait que Joséphine aurait dû laisser 50 ou 60 millions. En totalisant ses comptes, l'ancien intendant démontra que l'impératrice n'avait disposé que de 5.354.435 francs et que par suite elle ne pouvait épargner dix fois cette somme. Les éditions de 1840 et 1841 furent en conséquence rectifiées. Très fier de ce succès, Ballouhey en fit part au comte Louis Tascher de la Pagerie qui y prêta une attention distraite et au marquis de Beauharnais qui remercia Las Cases. Ballouhey a réuni tout ce qui a trait à cette affaire dans un petit volume qui se trouve à la bibliothèque de Gray.

9. Par exemple à Metz, elle échange deux tableaux — d'une valeur contestable — contre des colonnes antiques que possède la ville, mais l'évêque se refuse à livrer une cuve de porphyre qui se trouve dans la cathédrale. Cf. Emile MICHEL, *Etude historique et critique sur le Musée de Peinture de Metz*, pp. 3 à 11.





FIG. 3. — PRUD'HON. — Portrait de Guillaume Constantin, dessin.  
Musée de Malmaison. (Phot. Laverton.)

assez timide et qu'elle connaît mal son nouveau pays, elle reste facilement dans les limites de sa dotation et il subsiste même des excédents en fin d'année. Toutefois, au fur et à mesure que les années s'écoulent, les dépenses d'art augmentent et les goûts de Marie-Louise tendent à se rapprocher de ceux de Joséphine. L'une et l'autre étaient sollicitées par les modes de leur temps. Les comptes font ainsi ressortir la hiérarchie des valeurs artistiques, telle que le public mondain l'établissait alors.

## I. -- JOSÉPHINE

Au moment où l'empereur donne une prestigieuse ampleur à son Muséum, Joséphine tient à marquer son intérêt pour l'œuvre accomplie : aussi s'abonne-t-elle au *Cours historique et élémentaire de peinture ou*

*galerie complète du Muséum central de France*, publié par Filhol avec des commentaires de Joseph Lavallée. Puis, le 8 avril 1806, elle achète (pour 1.801 fr.) 32 livraisons de *la Galerie de Florence et du Palais Pitti*, avec dessins de Wicar et explications de Mongez.

Le désir lui vient de se constituer une galerie. Lors de ses voyages en Italie et en Belgique, elle acquiert des tableaux. Aussitôt que ses goûts sont connus, les généraux victorieux et les grands administrateurs qui voyagent à travers l'Europe se font un plaisir de lui adresser des œuvres de qualité. Napoléon s'en afflige, car ces tableaux n'entrent pas au Muséum : pourtant il ne peut se défendre d'une admiration un peu attendrie devant les penchants artistiques de sa femme.

Deux achats seulement apparaissent aux comptes. Le 3 pluviôse an XIII, il est versé « 720 fr. à M. Imbert pour un tableau représentant *les mages à Bethléem*



FIG. 4.

Croquis de Prud'hon pour le portrait de l'impératrice Joséphine.  
Musée de Gray.

qu'il a acheté à Bruges pour S. M. » ; l'œuvre est de Berchem<sup>10</sup>. Le 23 janvier 1810, Constantin reçoit 2.000 fr., solde d'un prix de 6.000 fr., pour deux tableaux d'Isaac Van Ostade<sup>11</sup>.

Avec des emballages confectionnés à l'improviste et les moyens de transport de l'époque, nombre d'œuvres arrivent à Malmaison en fâcheux état : toiles crevées ou tableaux qui s'écaillent nécessitent l'intervention d'un rentoilier. Joséphine a recours au plus célèbre de l'époque : Toussaint Hacquin, né vers 1758, fils de Jean, qui avait été membre de l'Académie de Saint-Luc et restaurateur des peintures du roi. Tous deux avaient mis au point une méthode de rentoilage qui avait fait leur réputation. Toussaint touche 600 fr., au titre de l'arriéré de 1810, pour solde de ses travaux.

Puis, il faut combler les vides laissés par l'écaillage, nettoyer les tableaux, les revernir. C'est alors

qu'intervient Guillaume Constantin — qu'il ne faut pas confondre avec ses homonymes, artistes plus ou moins réputés. Il est peintre lui aussi, mais n'ayant guère réussi, il a fondé un commerce de tableaux rue Saint-Lazare et s'est établi restaurateur. C'est un intime de Prud'hon, dont il vend les dessins et y ajoute même la signature quand les clients le désirent<sup>12</sup>. Il n'hésite pas à dévernir les tableaux qui viennent d'être exécutés, par exemple quand Mlle Mayer a des scrupules<sup>13</sup>. L'impératrice a largement recours à ses services. Elle lui fait installer un atelier dans les dépendances de Malmaison et va souvent lui rendre visite. N'est-il point amusant de voir renaître sous le tampon du restaurateur de jolis détails dissimulés par la crasse ou le chancis? Seu-

10. M. DE LESCURE, dans son petit livre sur *le Château de Malmaison*, publié en 1867, reproduit le catalogue de 1811. Il y avait six tableaux de Berchem : celui-ci figure sous le n° 15. Mme Jean Adhémar a bien voulu nous signaler qu'en 1804, par l'intermédiaire de ce même Imbert, Joséphine avait acheté à Goddyn une *Vie du Christ* de Memling. Ce tableau fit ensuite partie de la collection d'Eugène de Beauharnais, puis fut acheté par Nieuwenhuys qui le vendit aux frères Boisserée; il est actuellement à Munich (*le Beffroi*, II, p. 265).

11. LESCURE, *op. cit.* Il s'agit sans doute de *l'Intérieur rustique* et du *Chariot de poste arrêté devant une hôtellerie*, nos 97 et 98, p. 275.

12. CLÉMENT, *Prud'hon, sa vie, ses œuvres, sa correspondance*, p. 416.

13. CLÉMENT, *op. cit.*, pp. 302 et 303. Ces dévernissages prématurés ont dû exercer une influence néfaste et contribuer à la ruine des œuvres de Prud'hon et de Mlle Mayer.



lement Constantin ne cesse de fumer une exécration pipe — accessoire avec lequel d'ailleurs Prudhon le dessine (fig. 3). Le 23 janvier 1809, Constantin reçoit 1.000 fr. d'acompte, le 9 avril 1809, 336 fr. pour solde d'une note de déboursés, puis 14.000 fr. sur l'arriéré de 1810 pour solde de deux mémoires, l'un de 1807, l'autre de 1808 et 1809.

Cette réunion de plus de 200 œuvres anciennes ne survivra guère à Joséphine : lorsqu'elle meurt, le tzar achète pour 800.000 fr. tous les chefs-d'œuvre — et même le *Pâris et la danseuse de Canova* — et les emporte en Russie.

Les dépenses relatives à l'art contemporain font apparaître avec netteté les tendances de l'époque et les penchants de l'impératrice : le goût de l'histoire naturelle, l'amour du portrait, l'attrait du genre « troubadour ».

La passion de Joséphine pour les fleurs est demeurée célèbre. Depuis un demi-siècle, à travers toute l'Europe, la mode était à la botanique. Jean-Jacques avait un herbier et combien de jeunes femmes l'imitaient ! Celles qui avaient un talent d'aquarelliste le mettaient au service des savants. Pyrame de Candolle conte d'une manière charmante comment fut copié en quinze jours l'album de la flore mexicaine grâce au concours de ses amies genevoises. Aussi les « fleuristes » étaient-ils fêtés aux Salons, et même la critique leur accordait une considération particulière. Il ne faut donc pas s'étonner, si en l'an XIII, l'impératrice acquiert pour 10.000 fr. (payés en cinq versements) un tableau de fleurs de Van Daël, le rival de Van Spaendonck, auquel le public le préfère parce qu'il est plus réaliste. Le nom de ce peintre reparait sur les registres, mais pour des travaux difficiles à identifier : en 1809, il reçoit 2.000 fr. pour un tableau de fleurs, puis 2.000 fr. encore sur l'arriéré de 1810, pour solde de deux mémoires, l'un de janvier, l'autre de décembre 1807<sup>14</sup>.

Toutefois, c'est surtout avec P.-J. Redouté que Joséphine va se lier<sup>15</sup>. A l'origine, il avait participé à la décoration de Malmaison, puis l'impératrice lui com-



FIG. 5. — PARANT. — L'Impératrice Joséphine, miniature.  
Cabinet des dessins du Musée du Louvre.

14. Cf. M. DE LESCURE, *op. cit.*, nos 203, 204 et 205. Dans l'aquarelle de Garneray, qui représente le salon de Malmaison en 1812, à droite il y a deux tableaux de fleurs qui semblent être ceux de Van Daël.

15. L'impératrice éprouvait une véritable amitié pour celui qu'elle avait nommé son peintre de fleurs. Quand Redouté s'achète une maison de campagne à Fleury-sous-Meudon, elle lui offre pour son jardin un maronnier et un cèdre de l'Atlas provenant de Malmaison (cf. Ch. LÉGER, *P.-J. Redouté*, 1945, p. 47).

mande pour 7.200 fr. (réglés en 4 acomptes) six tableaux de fleurs pour sa chambre à coucher. Peints à l'aquarelle sur vélin, ils ont figuré au Salon de 1804 (N° 374). Plus tard, elle achète un autre tableau pour 10.000 fr. : *Fleurs dans un vase d'albâtre posé sur une stylobate dans un jardin*. Cette œuvre exposée au Salon de 1810 (N° 669) suscite l'enthousiasme de Landon qui loue « le genre d'exécution si frais, si gracieux et qu'aucun artiste n'avait porté à un si haut degré de perfection »<sup>16</sup>. Enfin, Redouté participe avec Dubois, « peintre de décor », à l'ornementation de la serre de Malmaison : ils reçoivent à ce titre 4.500 fr. sur l'arriéré de 1810.

Cependant, l'impératrice ne se contente pas de jouir des fleurs, elle prétend aussi les étudier et en faire collection. Elle achète le recueil de fleurs du cabinet Prévost, s'abonne aux livraisons du nouveau Duhamel qui lui est dédié : *Arbres et arbustes*. Grâce à elle<sup>17</sup> Malmaison devient vite un jardin botanique réputé : il reste à le décrire et à le faire connaître. Or, la Russie a publié, par ordre et aux frais de Catherine II, la *Flora Rossica* de Pallas en 1784 et l'Autriche, la *Description des plantes les plus rares des jardins de Schoenbrunn*, en 1797. Tout récemment, en l'an VIII, Ventenat a fait paraître une *Description des plantes nouvelles et peu connues du jardin de M. Cels, cultivateur de l'Institut national de France*. C'est un grand in-4°, orné de planches dessinées par H.-J. et P.-J. Redouté. Il y a là un exemple, et Joséphine s'empresse de le suivre. Aussi, dès l'an XI et l'an XII, paraissent à leur tour les deux tomes de la *Flore de Malmaison*, texte de Ventenat, illustrations

16. *Salon de 1810*, pp. 105 et 106. Le prix de ce tableau n'apparaît pas sous une rubrique spéciale dans les comptes.

17. Il va sans dire que, dans les comptes, les dépenses relatives aux achats et aux transports de plantes sont nombreuses et importantes.



FIG. 6. — J.-B. DUBOIS. — L'Impératrice Joséphine.  
Musée d'Angers. (Phot. J. Evers, Angers.)



de Redouté. On y lit, au début, une bien charmante dédicace de l'auteur à Madame Bonaparte. Lorsqu'il viendra, dit-il, « à décrire quelqu'une de ces plantes qui semblent ne s'élever que pour répandre autour d'elle une influence aussi douce que salubre », il ne pourra « se défendre d'un rapprochement qui n'échappera sans doute pas aux lecteurs ». Ventenat édite le livre et Joséphine lui en achète de multiples exemplaires, pour elle et pour l'offrir, par exemple à S. Exc. Mgr l'archichancelier et à M. le comte de Stremberg (?) comme l'indiquent les comptes. En définitive, l'impératrice paie 15.680 fr. pour les volumes et acquiert les dessins de Redouté pour 17.200 fr.<sup>18</sup>.

Joséphine s'intéresse aussi à un autre recueil : les *Liliacées* dont Redouté a publié le 1<sup>er</sup> tome en 1802, avec dédicace à Chaptal. Par ses souscriptions, elle facilite la publication des tomes II à V : l'ouvrage complet, en 8 volumes, ne sera, en effet, terminé qu'en 1816. Au total, l'impératrice verse 21.896 fr. pour ce recueil dont elle achète en outre les dessins pour 24.600 fr. Elle paie 336 fr. à Redouté pour avoir acquis 28 cahiers des « plantes grasses », 6.000 fr. pour des ouvrages divers et lors du règlement général de 1810, 30.000 fr. pour les nombreux arriérés qui lui restaient dus<sup>19</sup>. Enfin, comme Redouté et Ventenat vont travailler des journées entières à Malmaison, Idate, le concierge, touche 425 fr. pour les repas qu'il leur sert.

L'impératrice aime aussi les animaux. Ainsi, en l'an XIII, Ballouhey verse 500 fr. à Desailly qui a transporté de Chamonix à Paris les chamois offerts par le général Menou et, en 1809, 296 fr. à Lacoste qui a présenté un « tigre marin » : ce n'est d'ailleurs qu'un phoque... Puis, il y a une bergerie et des vaches bernoises à Malmaison et surtout d'admirables volières. Il faut donc des tableaux pour illustrer ce goût et précisément, Ommeganck, le « Racine des moutons », reçoit en avril 1806, 3.950 fr. pour solde du prix d'un tableau<sup>20</sup> et, le 20 janvier 1810, il est payé à la Veuve Barraband 2.000 fr. « pour solde de deux tableaux de feu son mari, représentant des oiseaux étrangers ».

Avec les portraits s'ouvre un chapitre important des dépenses : encore faut-il rappeler que les plus coûteux sont payés sur d'autres crédits. Gérard, le portraitiste officiel, touche 2.400 fr. le 3 pluviôse an XIII pour deux portraits, 3.000 fr. sur l'arriéré de 1807 pour solde d'une note de portraits, 8.000 fr. sur l'arriéré de 1810 pour solde de ses ouvrages. Prud'hon reçoit 6.000 fr., prélevés sur la cassette, imputation tout à fait irrégulière : il est vrai que le coiffeur Duplan obtient bien 12.000 fr. de la même origine... C'est l'époque où s'élabore l'inoubliable portrait du Louvre. Pour l'exécuter il a fallu nombre d'études et le Musée de Gray conserve une « pre-

18. Redouté exécutait en général une ou plusieurs études directes d'après les plantes, puis d'accord avec Ventenat, il recherchait la présentation qui convenait le mieux à la planche de botanique. Au point de vue artistique, il va sans dire que les premières aquarelles sont plus intéressantes.

19. Sans doute encore pour les fascicules des *Liliacées* et peut-être aussi pour l'achat du tableau ayant figuré au Salon de 1810.

20. Le catalogue de 1811 mentionnait trois tableaux d'Ommeganck, *Prairies et Animaux*; cf. LESCURE, *op. cit.*, n° 186 et 187. Il en subsiste un au château d'Arenenberg, l'ancienne résidence de la reine Hortense.



FIG. 7. — M<sup>me</sup> CHAUDET. — Jeune fille nourrissant des poussins.  
Arenenberg, Napoleon-Museum.

Conformément à la mode de l'époque, ce sont les miniaturistes qui multiplient sans cesse ces petits portraits que Joséphine éprouve tant de plaisir à offrir. L'artiste qui travaille le plus pour elle n'est pas Isabey, mais Louis-Bertin Parant qui s'est fait une réputation avec ses miniatures peintes en trompe-l'œil à l'imitation des camées. *Le Journal de l'Empire* vante « ses petits ouvrages, qui, employés en bijoux le disputent à la pierre fine<sup>24</sup> ». Landon s'étonne d'une imitation aussi parfaite des agates et des sardines et loue à la fois le dessin et la composition<sup>25</sup>.

21. LESCURE, *op. cit.*, n° 179 du catalogue de 1811, p. 279.

22. Frédéric MASSON, *Joséphine, Impératrice et Reine*, pp. 372 et 412.

23. Catalogue de la Peinture française au Musée de Strasbourg, 1955, n° 350 bis. Cf. aussi *Un portrait inconnu de l'impératrice Joséphine*, *Revue des Arts*, 1954, pp. 120 à 123. Toutefois, il paraît surprenant que dans un tableau terminé à Plombières (Joséphine ne payait jamais d'avance et le texte du compte confirme ce point), le paysage représenté soit une vue de Strasbourg, où l'impératrice n'allait arriver qu'un mois plus tard.

24. Pierre LESPINASSE, *la Miniature en France*, pp. 51 et 182.

25. *Salon de 1810*, p. 106.

mière pensée » bien curieuse (fig. 4). Que ce beau croquis laisse donc peu soupçonner le charme « joséphinen » !

Un autre portrait, figurant dans l'ancienne galerie de Malmaison<sup>21</sup>, est exécuté lors du premier séjour à Plombières (du 2 au 28 août 1805) par Jean-Antoine Laurent, alors en pleine vogue. Le 1<sup>er</sup> Vendémiaire an XIV (23 septembre 1805), Ballouhey rembourse à « M. Beausset, Préfet du Palais, 600 fr. qu'il a payés à M. Laurent, peintre, pour prix d'un portrait que ce dernier a fait de l'impératrice pendant son séjour à Plombières » — 600 fr. et non 6.000 fr. comme l'indique Frédéric Masson<sup>22</sup>, ce qui eût été, en effet, excessif. M. Hans Haug considère qu'un tableau entré récemment au Musée de Strasbourg, serait précisément cette peinture<sup>23</sup>.



Le Louvre possède précisément un exemplaire de ces portraits (fig. 5). En l'an XIII, Parant reçoit 2.500 fr.; en l'an XIV, 5.000 fr.; de juin à décembre 1806, 7.028 fr.; en 1807 (sur l'arriéré), 5.052 fr. pour solde de deux notes; en 1808, 3.000 fr., en 1809, 1.500 fr. à titre d'acompte; en 1810, 1.000 fr. et, sur l'arriéré, pour solde, 3.500 fr. : au total 28.580 fr.<sup>26</sup>

Isabey commence aussi sa brillante carrière de portraitiste officiel. A la fin de la Révolution, il est devenu professeur de dessin dans l'institution de Mme Campan et il y a pour élève Hortense de Beauharnais. Il n'est pas homme à laisser passer sans en profiter une circonstance aussi favorable. Dès l'an XIV, il reçoit 500 fr. pour une miniature; puis, 3.000 fr. pour le 2<sup>e</sup> semestre 1806, 6.400 fr. en 1807 et 1.200 fr. en 1808. Comme il est très occupé et très mondain, il bâcle parfois son travail ou s'en remet à des élèves médiocres. L'empereur s'en aperçoit, se fâche et accepte pourtant que le prix de chaque miniature soit porté de 500 à 600 fr. D'ailleurs, ce peintre au pinceau réputé si flatteur sait parfois être franc comme le prouve l'admirable aquarelle du Musée d'Angers (fig. 6).

D'une manière accidentelle, les comptes mentionnent encore quelques autres miniaturistes : Augustin reçoit 2.500 fr. sur l'arriéré de 1810, pour mémoires de 1804 à 1809, et Aubry touche 1.350 fr. Landon ne déclare-t-il pas que MM. Isabey, Augustin et Aubry forment le triumvirat de la miniature<sup>27</sup>?

En plus de ces maîtres, Joséphine a encore recours à Pierre-Louis Bouvier, un Genevois, qui perçoit 800 fr. sur l'arriéré de 1810 pour travaux effectués en 1807. Enfin, Soiron père, autre Genevois qui travaille pour le service des Présents, est chargé d'exécuter en émail une tête de Brauwer : un solde de 1.000 fr. lui est versé en 1810.

Les tableaux de genre et les dessins documentaires font l'objet de multiples commandes. Ils sont vite passés de mode : peut-être leur valeur plus réduite leur a-t-elle permis d'échapper aux ventes successives de la reine Hortense. Plusieurs d'entre eux se trouvent encore au château d'Arenenberg, devenu ce Musée Napoléon, qui groupe dans un cadre charmant des œuvres rares et une documentation exceptionnelle.

Au premier rang de ceux qui ont adopté le style « troubadour » figure Laurent. Il séduit les amateurs qui se piquent d'aimer ce qui est moderne. Ce miniaturiste possède naturellement une facture minutieuse et léchée. Sa mise en page rappelle celle des petits maîtres de la décadence hollandaise, alors fort appréciés. Comme eux, il présente souvent ses personnages à une fenêtre, mais celle-ci est ogivale — ce qui change tout. Le 30 décembre 1807, il lui est payé 6.000 fr. pour solde de deux

26. Compte tenu de quelques frais accessoires, ces sommes paraissent correspondre à un prix unitaire de 500 francs. Frédéric Masson (*op. cit.*, p. 372) est donc encore au-dessous de la vérité quand il déclare que Parant a exécuté une cinquantaine de miniatures : ce serait plutôt une soixantaine, surtout si l'on tient compte de paiements directs vraisemblables et non passés en écritures. La miniature du Louvre avait été cotée 200 francs à la vente Lafaulotte, le 8 avril 1886 (n° 440). Parant travaillait d'ailleurs pour les divers membres de la famille Bonaparte, et le Musée de Gray conserve de lui un joli portrait de la princesse Pauline.

27. *Salon de 1810*, p. 107. A la vente San Donato, en 1880, le portrait de Joséphine par Aubry fut adjugé 1.250 francs.

tableaux exécutés pour S. M. S'agit-il du musicien et de la musicienne à leur fenêtre<sup>28</sup> du Salon de 1806 ou bien de la *Filleuse écoutant un petit joueur de flûte* et du *Jeune homme écrivant des vers sur le volet de la chambre à coucher de sa maîtresse*<sup>29</sup>, du Salon de 1808? Sur l'arriéré de 1810, il est encore versé 4.500 fr. pour solde d'un nouvel achat : le tableau de *la fée Urgèle*, exposé au Salon de 1808, a tant charmé Joséphine qu'elle l'a fait enlever avant que Landon n'ait pu le reproduire pour illustrer son compte rendu<sup>30</sup>.

Duperreux, paysagiste-troubadour, touche en 1810, 8.000 fr. pour solde de divers ouvrages<sup>31</sup>. Vermay, un jeune peintre, s'est fait remarquer au Salon de 1808. N'a-t-il pas eu l'idée géniale de représenter *Marie Stuart recevant sa sentence de mort*? Il est vrai que « l'exécution annonce un pinceau encore peu exercé ». Qu'importe : ce tableau obtient un vif succès, et « une personne du plus haut rang a même désiré en avoir un second<sup>32</sup> ». Le 23 janvier 1810, il est payé 1.200 fr. pour solde de cette copie.

Toujours au Salon de 1808, un autre élève de David, Jean-Pierre Franque, attire l'attention par un sujet tiré de *Daphnis et Chloé*, ce petit roman grec dont on parle tant. La scène est galante bien que les personnages soient froidement davidiens : « parmi aucune fois, il luy monstroît à jouer de la flûte, puis quand elle commençoit à souffler dedans, il la luy ostoit des mains pour toucher de la langue et des lèvres là où elle avait touché des siennes<sup>33</sup> ». En plus, il y avait un troupeau et un chien fidèle. L'impératrice désire aussitôt une copie dont le solde, 1.000 fr., est payé sur l'arriéré de 1810.

Dans le genre gracieux, il y a Mme Chaudet, la femme du sculpteur, une « artiste modeste » qui sait choisir des « sujets analogues à son talent et proportionnés à ses forces<sup>34</sup> ». L'impératrice lui achète *Une jeune fille faisant un sacrifice à la raison* et *Une jeune fille nourrissant des poussins*<sup>35</sup>. Cette dernière œuvre se trouve à Arenenberg (fig. 7). Scène de genre néo-classique, elle est très caractéristique de son époque et sa grâce virginale a pris un charme un peu suranné. Sur l'arriéré de 1810, Mme Chaudet a reçu 2.000 fr. pour un tableau fourni en 1807 mais non spécifié.

28. LESCURE, *op. cit.*, nos 179 et 180. Ces deux tableaux apparaissent sur l'aquarelle de Garneray : ils sont accrochés en pendant sur le panneau de gauche.

29. LANDON, *Salon de 1808*, p. 56.

30. LANDON, *op. cit.*, t. II, p. 56.

31. LANDON, *op. cit.*, t. II, pp. 75 et 76, signale que la vue de la vallée de Roncevaux et celle de la Bidassoa appartiennent à l'impératrice et que ces tableaux « sont placés l'un près de l'autre dans le salon de Malmaison, près du tableau de Henri IV à Pau, peint par le même artiste et exposé au Salon de 1806 ».

32. LANDON, *op. cit.*, t. I, p. 62. L'empereur avait accordé une médaille à Vermay. Ce tableau est mentionné au catalogue de Malmaison de 1811, LESCURE, *op. cit.*, n° 210. Il se trouvait en 1867 à Malmaison et est exposé actuellement à Arenenberg.

33. Cité par LANDON, *op. cit.*, t. I, p. 58. L'impératrice achetait parfois des livres concernant l'Antiquité : le 17 mars 1809 il est payé à LENORMAND 21 francs pour huit volumes, dont le *Voyage du jeune Anacharsis*, et le 24 juin suivant, 18 francs à DEBRAY pour trois tomes de Rollin. Ces acquisitions auraient sans doute surpris Frédéric Masson s'il en avait eu connaissance.

34. LANDON, *op. cit.*, t. II, p. 16.

35. LESCURE, *op. cit.*, nos 155 et 156.



« M. de Taunay » reçoit 3.800 fr. sur l'arriéré de 1810, pour les deux paysages d'Italie où il a représenté l'impératrice recevant la nouvelle d'une victoire et un trait de générosité de S. M.<sup>36</sup>

Nicolle obtient en même temps 720 fr. pour les six dessins, rehaussés d'aquarelle, qui représentent les châteaux de Malmaison, Saint-Cloud et Saint-Leu<sup>37</sup>, suivant mémoire de décembre 1808.

L'impératrice aime aussi se documenter sur les pays étrangers : elle achète le *Voyage au pays de Galles* de M. Denon, le fameux *Voyage pittoresque en Espagne* d'Alexandre de Laborde et un autre à *Constantinople* : Melling qui en est l'auteur lui vend les dessins pour 1.000 fr. Il est chargé de divers travaux pour 4.400 fr. (solde de 1.400 fr. payé le 4 octobre 1808), exécute une *vue générale de Paris* pour 1.000 fr. (fig. 11) et reçoit un solde de 800 fr. pour différents ouvrages sur l'arriéré de 1810<sup>38</sup>.

Pour être équitable, il importe de dire que souvent ces achats ont été inspirés par le désir d'aider de jeunes artistes, de les encourager au cours d'une période difficile. L'impératrice était d'une grande bonté et la manifestait d'une manière délicate : sa mémoire est restée populaire en Alsace pendant très longtemps. Au cours de ses séjours dans l'Est, elle a marqué une sollicitude particulière pour les débutants de cette province. A Strasbourg, elle accorde en 1806 une gratification de 2.400 fr. à Benjamin Zix « pour lui faciliter les moyens de se perfectionner dans son art ». Puis, Zix accompagne Denon à travers l'Europe et fournit aux grands peintres du régime les vues topographiques qui leur



FIG. 8. — CHINARD. — L'Impératrice Joséphine.  
Musée de Malmaison. (Phot. Latertou.)

36. LESCURE, *op. cit.*, n° 198.

37. LESCURE, *op. cit.*, n° 250.

38. Melling, peintre attaché au Ministère des Affaires étrangères, avait présenté au Salon de 1808, une *Vue générale de Paris prise des hauteurs de Chaillot, à côté de l'église*, ainsi que diverses vues de Constantinople. En 1804 et 1810, il exposa aussi des vues de Constantinople. La vue de Paris et plusieurs vues de Constantinople se trouvent actuellement à Arenenberg.



FIG. 9. — ROSIO. — Buste de l'Impératrice Joséphine.  
Musée de Dijon.

permettent de situer leurs tableaux d'histoire.

Un autre bienfait concerne un jeune peintre de Colmar, J.-J. Karpff, élève de David, surnommé Casimir par ses camarades incapables de prononcer son nom. Ce jeune homme traverse des périodes de dépression. Au cours de son premier séjour à Plombières, Joséphine voit le portrait qu'il a fait du général Rapp : elle l'admire et lui commande le sien, présenté au Salon de 1808. En outre, le 18 janvier 1810, elle lui fait payer 2.400 fr. pour un dessin destiné à Malmaison. C'était une étude d'après une *Belle Jardinière* de Raphaël — ou du moins présumée telle — et qui se trouvait dans le cabinet de M. Knoll, conseiller de préfecture à Colmar<sup>39</sup>. Sur ce point, le Musée de Gray conserve une belle lettre inédite de David : elle fait comprendre l'attachement des élèves pour ce Maître qui se montrait envers eux si amical : « J'entrevois dans la lettre que vous venés de m'écrire, mon cher Casimir, une teinte de découragement.

Vous doutés de votre talent. Quoi, mon ami, les éloges que je vous ai faits de tout tems et encore dernièrement sur le beau dessin que vous avez fait du portrait de S. M. l'impératrice devroient bien vous rassurer à cet égard. Je vous répète, et je l'attesterai à qui voudra m'entendre, que l'on ne peut pousser plus loin l'art du dessin. C'est toujours une consolation pour un véritable artiste d'avoir le *talent* quand il n'a pas encore le bonheur de le mettre en évidence : patientés et tôt ou tard le véritable talent est toujours reconnu. Venés me voir, je vous consolerais. Vous trouverez toujours en moi un Maître, un ami qui cherchera dans tout tems les occasions de vous être utile. Votre bon ami David — premier peintre de S. M. l'empereur.

<sup>39</sup>. LANDON, *op. cit.*, t. II, p. 97. M. Knoll était à Colmar le protecteur de Karpff. Cf. LESPINASSE, *op. cit.*, p. 187.



Ce 15 décembre 1809. » Infortuné Casimir ! Malgré les affectueuses exhortations de son Maître, malgré la bienveillance témoignée par l'impératrice, sa mélancolie demeure incurable : il finit ses jours auprès d'une poëtesse, de dix ans son aînée, Mme Babois, une veuve, et qui composait des élégies...

Joséphine s'intéresse rarement à la gravure : les comptes ne relatent qu'une dépense, mais elle concerne une pièce célèbre. Le 21 octobre 1809, il est payé « 400 fr. à Godefroy pour solde d'une estampe représentant *Psyché et l'Amour* qu'il a fournie à S. M. sur sa note de 1808<sup>40</sup> ». Enfin, 300 fr. sont versés à Potrelle sur l'arriéré de 1810, pour un cadre doré destiné à un portrait de S. M.



FIG. 10. — Encrier de l'Impératrice Joséphine.  
Musée de Malmaison. (Phot. Laverton.)

La sculpture motive des dépenses notables, qui se répartissent en deux catégories. La vogue de la miniature décide quelques sculpteurs à créer un équivalent de cet art<sup>41</sup> et certains y font preuve d'un réel talent : Bonzanigo par exemple. Il exécute en poirier clair le portrait de profil, comme pour une médaille, puis le reporte sur un fond d'ébène qui le fait ressortir<sup>42</sup>. Joséphine lui commande 12 portraits sculptés sur bois et les paie 350 fr. (30 juillet 1806). Courriguer<sup>43</sup> modèle de petits portraits en cire polychromée, analogue à ceux du XVI<sup>e</sup> siècle italien : le 30 août 1808, il reçoit 850 fr. pour solde. Foncier, le joaillier, touche, le 7 messidor an XIII « 2.000 fr. à valoir sur les portraits en roses, placés sur bois pétrifiés et bordés d'un cercle d'or, fournis en brumaire dernier ». Sur l'arriéré de 1810, il est remis 4.000 fr. à Bistoli, pour solde d'une note de camées de 1808. Enfin, Simon de Paris<sup>44</sup>, élève de Guay et spécialiste de la glyptique, reçoit en même temps 6.500 fr. pour fournitures en 1801, 1808 et 1809.

40. Jean Godefroy avait gravé l'*Eventail de Mm Bonaparte*. Il était le graveur préféré de Gérard : l'*Amour et Psyché* fut un grand succès. Cf. BÉRALDI, *les Graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. VII, p. 168.

41. Les miniaturistes, se piquant parfois au jeu, imitent leurs imitateurs : Degault, Bourgeois, Hipolite, peignent ainsi en trompe-l'œil ces sculptures minuscules.

42. MAZE-SENCIER, *le Livre des Collectionneurs*, 885, pp. 665 à 667.

43. MAZE-SENCIER, *op. cit.*, pp. 674 et 675.

44. Cf. GUIFFREY, *Nouv. arch. de l'Art français*, 1880-1881, pp. 345 et suivantes.

Leroux, sculpteur sur ivoire, est chargé en 1808 de confectionner la monture de deux œufs en bois de houx. Il demande 2.400 fr., 1.600 fr. lui sont versés en une série de petits acomptes.

D'autre part, il y a aussi la grande sculpture. Chaudet est payé 3.000 fr. (en trois acomptes en 1806 et 1807) pour un buste de l'impératrice, qui est peut-être celui qui est exposé à Malmaison, et Chinard 9.000 fr. pour les trois bustes que Joséphine a retenus sur les quatre qu'il lui a présentés. Fait curieux : les charmants médaillons de Chinard (fig. 8) ne sont pas mentionnés dans les écritures : peut-être ont-ils été réglés directement en numéraire. Bosio commence à émarger en 1808 et tend à prendre une place prépondérante. Le buste qu'il a sculpté, très pur de lignes (fig. 9), plaît beaucoup. Il encaisse 9.500 fr. en multiples acomptes de 1808 à 1810. Cartellier apparaît à son tour avec un buste du petit-fils de l'impératrice, le prince Napoléon que l'empereur chérissait et qu'il avait voulu adopter. L'enfant, né en 1802, vient de mourir en 1807. L'œuvre est exposée au Salon de 1808 (N° 648) et payée 4.200 fr. (30 décembre 1807 — arriéré de 1810). Enfin, deux statues, livrées pour Malmaison et dont l'auteur n'est pas nommé, coûtent 4.000 fr., remboursés le 22 mars 1809 au préposé du Trésor général de la Couronne qui en avait fait l'avance.

Quelques frais de port fournissent aussi des indices sur des œuvres qui ont dû figurer à Malmaison. Le 16 fructidor an XIII, il est payé 56 fr. pour transport d'Italie « des bustes de S. M. l'impératrice, de Son Altesse Sérénissime le prince Eugène et de la princesse Elisa » : ce dernier devait être une œuvre de Bartolini<sup>45</sup>. Le 24 mars 1808, 221 fr. sont remis à l'entreprise des coches d'eau qui a conduit de Marseille à Malmaison « des caisses d'ouvrages en marbre ». S'agissait-il de statues de Canova?

Les dépenses de mosaïque forment un chapitre encore inédit<sup>46</sup> du budget de Joséphine : ce n'est pas l'un des moindres. A ce moment, le goût de l'antique provoque un regain de faveur pour la mosaïque et une renaissance de cet art se produit en Italie. D'une manière fort intelligente, Elisa, sœur de l'empereur et grande duchesse de Toscane, soutient la manufacture de Florence<sup>47</sup>. Raffaëli<sup>48</sup> (2 février 1753-11 octobre 1836) à Milan et François Belloni<sup>49</sup> (1772-1832) à Paris dirigent des écoles de mosaïque et s'efforcent de trouver une clientèle nouvelle pour leur production. L'impératrice s'intéresse à cette tentative et consent d'importantes commandes pour Malmaison. Belloni pratiquait toutes les variétés de son art : mosaïque de Florence qui est une incrustation, mosaïque par cubes de marbre et mosaïque d'email.

45. Ce renseignement nous a été fourni par M. Fleuriot de Langle dont l'aimable érudition n'est jamais en défaut en ce qui concerne Elisa.

46. M. MARMOTTAN avait déjà signalé, qu'en 1806, l'impératrice Joséphine avait demandé des dessins de pierre dure de Florence, cf. *les Arts en Toscane sous Napoléon*, p. 112.

47. Cf. MARMOTTAN, *op. cit.*, pp. 112-114; FLEURIOT DE LANGLE, *Elisa, sœur de Napoléon I<sup>er</sup>*, pp. 280 et 281.

48. Raffaëli avait exécuté la belle cheminée de marbre blanc, décorée à l'italienne de pierres et de camées, offerte par le pape Pie VII à Napoléon I<sup>er</sup> pour Fontainebleau. Transportée à Malmaison, elle a été mutilée en 1871 par les Allemands qui lui ont arraché ses ornements.

49. Belloni a aussi travaillé pour le Louvre. Cf. GERSPACH, *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, I, pp. 55 à 59.



Adroit dans sa technique, froid dans son style, il est admiré de Clarac. Au surplus, un habile homme et qui s'entend à spéculer sur les terrains de la région parisienne. Les premières factures de Belloni remontent à l'an XII. En l'an XIII, il touche 9.000 fr. et sur l'arriéré de 1806 10.753 fr. pour solde. Comme la mosaïque est assez fragile, il reçoit, le 1<sup>er</sup> avril 1807, 215 fr. pour les restaurations effectuées à Malmaison. En 1808, il entreprend de nouveaux travaux, payés 19.000 fr. en 1809 et sur l'arriéré de 1810. Raffaëli présente deux factures : l'une de 4.930 fr. est réglée le 30 fructidor an XIII, l'autre de 1.476 fr. le 31 décembre 1807. Enfin, « M. Theybacker, fabricant de mosaïque » encaisse 25.374 fr. en l'an XIV et en 1806. Au total la dépense excède 70.000 fr.

Qu'étaient donc ces mosaïques ? Certaines ornaient les consoles du salon de musique, d'autres décoraient le sol du château et de la serre<sup>50</sup>. Si quelques-unes ont été enlevées et subsistent encore, leur retour dans leur cadre d'origine serait vraiment souhaitable.

La céramique, durement éprouvée pendant la Révolution comme toutes les industries de luxe, reprend une nouvelle activité et rénove ses modèles. Lors de son séjour à Strasbourg, Joséphine achète à Lanfray, qui dirige la fabrique de Niederviller, trois grandes figures de porcelaine, payées 1.100 fr. le 8 frimaire an XIV. Dagoty bénéficie de commandes d'une certaine importance : il lui est versé les 10 avril et 31 juillet 1807, 5.660 fr. pour fournitures diverses : c'est lui qui a vendu le charmant encrier de Malmaison (fig. 10). Diehl et Guerhard, dont la manufacture dite d'Angoulême produit des porcelaines décorées en particulier par P.-P. Barraband, le peintre d'histoire naturelle, touchent, le 29 mars 1807, 3.358 fr. pour solde d'un mémoire de 1806 et 2.000 fr. le 27 juillet 1809 à valoir sur leur facture concernant 1807 et 1808. Le 6 septembre 1807, Schade, voiturier, encaisse 2.150 fr. pour frais de transport d'un service de porcelaine de la manufacture de Berlin envoyé à l'impératrice par MM. Dupont-Delporte.

Il convient de signaler aussi divers achats d'objets d'albâtre dont la nature n'est pas spécifiée ; 1.716 fr. de frais de port le 9 nivose an XIV pour les 11 caisses d'ouvrages en albâtre envoyés par Michalli et, en 1809, 6.300 fr. payés à Meunier pour des fournitures analogues.

Bien que Jacob-Desmalter ait beaucoup travaillé pour Malmaison, rares sont les paiements effectués en sa faveur dans les comptes : 1.116 fr. le 30 décembre 1806, 5.000 fr. en deux versements en 1809<sup>51</sup>. Lorsque viendra pour lui l'heure des difficultés, dans le bilan au 12 octobre 1813, apparaîtra une perte de 12.000 fr. sur les fournitures livrées à Malmaison<sup>52</sup>. Deux autres noms sont encore mentionnés : J.-F. Duchesne, de Spa, touche 1.012 fr. le 18 prairial an XIII pour « paniers à

50. Une aquarelle, exposée à Malmaison, prouve qu'il existait des emplacements décorés de mosaïque ainsi que des bordures exécutées selon la même technique dans le vestibule de la serre.

51. Hector LEFUEL, *op. cit.*, p. 181, ne signale que le premier de ces versements.

52. Hector LEFUEL, *op. cit.*, p. 185.

ouvrages, coffres à thé, toilettes » et Paroy reçoit 1.000 fr., le 6 octobre 1809, à valoir sur une facture de meubles.

L'impératrice aime la musique, mais sans lui consacrer une part importante de ses revenus. Mlle Delihu, sa cantatrice, a un traitement de 4.000 fr. par mois. Sponcini n'apparaît que deux fois dans les comptes et obtient 681 fr. en 1806 et 365 fr. en 1807 pour solde de la musique qu'il a fournie. A partir de 1809, Dubois, l'accordeur, commence à émarger. Cousineau, luthier, présente en l'an XIV, en 1806, 1808 et 1809 de petites factures, mais un arriéré s'est accumulé et, en 1810, il faut lui verser 6.000 fr., dont 3.000 fr. pour honoraires d'un professeur de harpe. En même temps, Erard frères touchent un solde de 2.300 fr. et Pleyel un autre de 101 fr. sur « une harpe d'Eole qu'il a fournie à S. M. ».

Les dépenses ainsi regroupées permettent d'apprécier non seulement les goûts, mais le goût de l'impératrice. Que Joséphine ait eu l'instinct de collectionner, le fait n'est pas douteux, mais ce désir n'est ni toujours prédominant, ni même constant. Jamais elle n'obéit à un plan systématique, rationnel : elle suit ses tendances. Elle aime acheter et se plaît à donner. Elle entend faire œuvre de botaniste et elle cherche à orner Malmaison : elle veut y réaliser ses rêves, en faire une émanation d'elle-même. Sur ce point n'a-t-elle pas remarquablement réussi ? Malgré les mutilations et les dispersions, Malmaison garde au souvenir de Joséphine une vie merveilleuse. Napoléon l'avait bien senti lorsqu'en 1815, avant de quitter la France pour toujours, il était revenu en pèlerin dans cette demeure qui avait été pour lui la maison du bonheur. Certes, ce n'est pas un château comme ceux des grands princes d'avant la Révolution. N'y faut-il pas voir la préfiguration de ces habitations plus intimes, un peu bourgeoises même, qui seront celles des nouveaux souverains ? Si cette résidence exerce toujours un tel attrait sur tant de visiteurs, c'est qu'on y devine encore une présence invisible.

En définitive, les choix de Joséphine parmi les artistes de son temps ont été heureux. Pour les fleurs qu'elle chérissait par dessus tout, elle s'est assuré le concours d'un des virtuoses de l'aquarelle. Quant un album de Redouté vient à être réédité, ne connaît-il pas encore le succès ? Les miniaturistes comme les sculpteurs qui travaillaient pour elle comptent parmi les meilleurs de l'époque. La postérité associe non sans motifs le nom de Prud'hon à celui de Joséphine : or, ce maître préparait l'avenir. Les jeunes romantiques allaient saluer en lui un grand précurseur : ni Géricault, ni Delacroix ne lui ménageront leurs éloges. L'impératrice pressent bien cette forme nouvelle de sensibilité et elle l'aime. De là son penchant pour le genre « troubadour » et la faveur qu'elle accorde à de petits maîtres bien oubliés de nos jours. C'était une erreur, mais les critiques d'art n'en commettent-ils pas de semblables quand ils prétendent juger l'art de leur temps ? Leurs sentences n'ont pas la spontanéité qui excuse les caprices d'une jolie femme. Sans doute Joséphine n'est-elle point l'égale de ces amateurs que la postérité révère, comme la comtesse de Verrue. Pourtant, l'ensemble qu'elle avait constitué compte un peu pour l'histoire de l'art et beaucoup pour l'histoire du goût.





FIG. 11. — MELLING. — Paris en 1808, gouache.  
Arenenberg, Napoleon-Museum.

Il ne faut pas rapprocher Joséphine de Marie-Louise, formée comme une princesse d'Ancien Régime. Cependant, lorsqu'on la compare aux femmes des chefs d'Etat dont l'origine était un peu analogue à la sienne, elle se classe à son rang véritable. Ni l'impératrice Eugénie, ni surtout la maréchale de Mac-Mahon<sup>53</sup> n'approchent d'elle. Ne pourrait-elle pas faire sien le mot du cardinal Maury, qui fut son contemporain : « Je m'apprécie assez peu quand je me considère, mais beaucoup quand je me compare » ?

A.-P. DE MIRIMONDE.

RÉSUMÉ : *The Expenditure of the Empresses Josephine and Marie-Louise on works of art (I. Joséphine).*

J. C. Ballouhey, the steward of the Empresses, was born in Franche-Comté, and after his death his registers were placed in the library at Gray (Haute-Saône). A study of the expenditure mentioned there for objects of art, provides a great deal of information on the prices of such objects, the vogue of the artists and also the character and tastes of the Empresses.

Josephine loved to collect and adored flowers, and to this end she subsidized luxurious botanical publications. She delighted in having portraits painted of herself to serve as presents and she liked to encourage various young artists.

She particularly appreciated the "genre troubadour". Moreover, the accounts reveal her taste for mosaic, which was still a neglected art. The documentation thus provided contains numerous details, often quite new, on the history of Malmaison and on the collection housed there.

53. Ph. DE CHENNEVIÈRES, *Souvenir d'un Directeur des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> partie, pp. 15 à 19 et 69 à 72.

# BIBLIOGRAPHIE

*Bellini and Titian at Ferrara, A Study of styles and Taste*, par John Walker, 1 vol. 31 × 23 cart., 132 p., 70 ill., Phaidon Publisher Inc. distributed by Garden City Books, New York, 1956.

Le décor du *camerino*, que le duc Alphonse d'Este avait fait orner de peintures de Bellini et de Titien dans la galerie qui unissait le vieux château au palais d'Este, représente un des moments les plus caractéristiques de l'humanisme italien, tout comme le *studiolo* d'Isabelle d'Este à Mantoue et la chambre de la Signature au Vatican. Cette galerie fut détruite par un incendie en 1634, mais fort heureusement, par suite de la déconfiture de la maison d'Este, en 1598, les peintures avaient quitté Ferrare pour Rome bien avant ce sinistre. Toutes conservées aujourd'hui, elles sont dispersées entre divers musées : la *Fête des Dieux* de Giovanni Bellini dans la collection Widener à la Galerie Nationale de Washington, la *Bacchanale* (dite *les Andriens*) et l'*Offrande à Vénus* de Titien au Prado, le *Bacchus et Ariane* du même à la National Gallery de Londres, une *Bacchanale* de Dosso Dossi identifiable avec un tableau du même musée, à moins qu'elle ne doive l'être avec une œuvre qui se trouve au Château Saint-Ange. Nous possédions sur ces peintures diverses études fragmentaires et notamment l'ouvrage consacré par Edgar Wind à la *Fête des Dieux* en 1948 ; John Walker, directeur de la Galerie Nationale de Washington, reprenant toute la question dans son ensemble, lui consacre un livre définitif. Pourvu d'une riche illustration, enrichi de nombreuses notes et d'appendices, ce livre, doté du plus grand appareil d'érudition, constitue lui-même une source, les textes originaux étant presque toujours — mais pas toujours — reproduits dans leur langue initiale. Quant à l'exposé lui-même, il est rédigé dans ce style clair et avec ce goût de la précision qui font l'agrément de beaucoup d'études écrites aux U.S.A.

La *Fête des Dieux* est une des plus brillantes

démonstrations des services que peuvent rendre les procédés d'analyse scientifique, mis à la disposition de l'homme de musée par le Laboratoire. En effet, l'étude aux rayons X, révélant les profondes transformations subies par ce tableau, est venue confirmer la tradition selon laquelle Titien aurait collaboré à l'œuvre de Giovanni Bellini. Quant à l'étude historique elle met l'accent sur l'importance de l'inspiration littéraire dans la composition des peintures à l'époque de la Renaissance. Le *camerino* de Ferrare consacre la maturité de l'esthétique classique selon laquelle la nature doit être considérée à travers l'image qu'en propose l'antiquité : « Pourquoi imiter la nature, quand Virgile est une seconde nature ? » disait le poète Scaliger. L'histoire du *camerino* peut être reconstituée avec des facteurs exceptionnels de certitude, pour une œuvre de cette époque. Sachant que de 1504 à 1505 Isabelle d'Este pressait Giovanni Bellini de lui fournir une peinture, Edgar Wind et John Walker pensent qu'il s'agissait de la *Fête des Dieux* dont la commande aurait été reprise ensuite par son frère Alphonse d'Este ; elle aurait été livrée à celui-ci en 1514, date qui accompagne la signature, et c'est l'année même où Bellini reçut un paiement du duc. Selon Vasari, par suite de la vieillesse de Bellini, l'œuvre aurait été finie par Titien ; les éléments d'un paysage, révélés par les rayons X et semblable à celui de *L'Amour sacré et de L'Amour profane* constituent pour John Walker les traces de cette collaboration. Ce tableau, comme l'a montré jadis Louis Hourticq, est inspiré d'un passage d'Ovide. Après sa livraison, le duc essaya d'obtenir un tableau de Raphaël, mais en vain, puis de Fra Bartolommeo, qui meurt en 1517 ; mais celui-ci a laissé un dessin (Offices) pour une composition de l'*Offrande à Vénus*, dont Titien paraît avoir repris tous les éléments iconographiques. Il semble d'ailleurs que l'entreprise du *camerino* avait d'abord été confiée à un peintre local, Dosso Dossi, dont une *Bacchanale* figurait dans cette chambre et qui travaillait au château en 1514 ;



cette scène, en effet, également inspirée d'Ovide, semble être le prologue de la *Fête des Dieux*. La relation du *camerino* de Ferrare avec le *studiolo* de Mantoue, provoquée par l'émulation entre Alphonse et Isabelle sa sœur, peut être déduite du fait qu'en 1515 et 1516, Isabelle réclame instamment à son frère un petit livre des *Imagines* de Philostrate, qu'elle avait fait traduire du grec par Messer Demetrio. Les deux premières Bacchanales de Titien, l'*Offrande à Vénus* et les *Andriens* sont, en effet, littéralement inspirées de ces *Imagines* de Philostrate qui décrivent minutieusement des tableaux conservés dans une villa des environs de Naples. Les *Andriens* ont pour sujet l'histoire des habitants de l'île d'Andros, où Bacchus avait fait couler un ruisseau de vin. Quant à *Bacchus et Ariane*, cette bacchanale emprunte son sujet à Catulle; nous savons que cette œuvre qui, vraisemblablement fut faite la dernière, était en voie d'achèvement le 31 août 1522. En janvier et février 1523 des paiements sont faits à Titien qui est venu à la cour, probablement pour installer ses tableaux. La question se pose de savoir à quel moment il transforma la *Fête des Dieux* pour l'adapter au style de ses propres peintures, c'est-à-dire au style vénitien nouveau, dynamique et sensuel, auprès duquel le style statique et pudique de Bellini devait paraître archaïque. Les rayons X révèlent des modifications très importantes. Le fond de bosquet à claire-voie de Bellini, semblable à celui de la *Mort de saint Pierre martyr* de Londres, ou à celui de l'*Orphée* de Washington, fond qui aurait été une première fois légèrement modifié par Titien aidant Bellini en 1513-1514, est cette fois presque entièrement recouvert par cette montagne abrupte qui évoque *Pieve di Cadore*; quelques dieux sont pourvus d'attributs pour être mieux identifiables; d'autres modifications ont une signification érotique, le geste gaillard de Neptune empoignant la cuisse de Cybèle, le sein dévoilé de Cérès, la poitrine mise à nu d'une nymphe. Pour situer le moment où Titien transforma la *Fête des Dieux*, John Walker recense tous les séjours de l'artiste à Ferrare de 1519 à 1529; il faut penser que c'est quelque temps après la pose des Bacchanales de Titien (1523) que la composition de Bellini dut paraître démodée; cependant l'admiration qu'on avait pour ce maître conseilla de faire adapter son œuvre par Titien plutôt que de la remplacer.

Dans le temps qu'elles furent à Rome, en totalité, ou partiellement depuis 1638, date à laquelle les *Andriens* et l'*Offrande à Vénus* furent offertes en cadeau à la couronne d'Espagne par la famille Ludovisi, ces œuvres constituèrent « un bastion du style vénitien au milieu de la citadelle romaine ». A la villa Aldobrandini, où elles se trouvèrent toutes réunies jusqu'en 1629, elles attirèrent les artistes italiens ou étrangers. Rubens copia les *Andriens* et l'*Offrande d'Amour* avant 1608 et emporta ces copies à Anvers où il les remania à la fin de sa vie; il s'en inspira notamment pour la *Fête de Vénus* de Vienne, Van Dyck aussi en fut impressionné. Poussin, enfin, nous le savons par Bellini, y puisa mainte leçon; on lui attribue plusieurs copies de la *Fête des Dieux*; la nymphe, couchée au premier plan des *Andriens* dans une pose si sensuelle, paraît surtout l'avoir frappé. Si fécondes en enseignement étaient ces œuvres de Titien que le peintre le plus baroque et l'artiste le plus

classique du XVII<sup>e</sup> siècle purent alimenter leur art à cette source.

GERMAIN BAZIN.

JOHN RUPERT MARTIN. — *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*. — Princeton, Princeton University Press, 1954, 198 pp., illustr. (*Studies in Manuscript Illumination*, Number 5).

The steps of a metaphoric ladder leading to successively higher degrees of spiritual perfection and the attainment of heaven, form the literary framework for a theological treatise composed by John Climacus, abbot of Mount Sinai, toward the close of the sixth Century. To this text Byzantine manuscripts of later centuries supplied diverse graphic pictorial accompaniments and it is to those illustrated examples that Mr. MARTIN has so competently addressed himself. The result is a valuable collection of all available examples, thoroughly catalogued, described and studied in their historical and artistic context together with a critical iconographic analysis and an interpretation of origins and sources. His study covers thirty-three examples, including fragments, from the tenth to the seventeenth Century. In addition to the miniatures of the *Heavenly Ladder* text proper, this book contains a study of an important cycle accompanying a special Penitential Canon which is found in several of the manuscripts. This Canon, based on the content of one portion of the *Ladder*, was composed in honor of the "holy criminals", and is here transcribed (and translated) for the first time.

Illustrations to the *Heavenly Ladder*, Mr. MARTIN shows, do not appear before the tenth Century and then only as simple ladder forms, an occasional author portrait, and ornamental initials. But during the eleventh Century, and thereafter, ladder images, author portraits, and even cycles of illustrations appear, expand and diversify. Mr. MARTIN's study, linking this efflorescence with the renewed ascetic movement in eleventh Century Constantinople, underlines significantly this somewhat neglected side of the cultural ferment whose humanistic aspect has been more often stressed. In stating the importance of St. Symeon the Younger for this ascetic enthusiasm, Mr. MARTIN follows and confirms recent scholarship but also carries it further. He points out how Symeon might have directly affected the favor which the *Heavenly Ladder* enjoyed, and even influenced developments in Byzantine art more generally. Not only were Symeon's theological ideas formed with specific knowledge of the *Ladder* but the Saint also recommended the treatise particularly to his followers. It is, however, with reasonable qualification that Mr. MARTIN tries to show how Symeon might have provided "the decisive stimulus" for the monastic art of the century. For the present, that suggestion must remain very tentative, but Mr. MARTIN's discussion adds a welcome additional point of focus in the convergence of manifestations of monastic asceticism in religious, philosophical and artistic expressions of the time.

The *Ladder*, no doubt thanks to Symeon and its enriched illustration, could and did serve the Greek monastic community as an instructive model for centuries. Text and image proceed through thirty chapters, each corresponding to another rung in the climb from earth to heaven. The progression begins with the steps of renunciation of worldly life, continues through the stages of cultivation of virtues and overcoming of vices, and culminates in the attainment of faith, hope and charity. One of the most splendid of these manuscripts, dated 1081, came to Princeton University as part of the bequest of Mr. Robert Garrett in 1942, and is given deserved prominence in Mr. MARTIN's book. Originally his doctoral dissertation, the published version represents years of seasoned work. Thanks to this book, another fruitful research beyond the thesis, making it a mature important area of Byzantine illumination, becomes available to scholarship in an eminently satisfactory presentation. No less is the volume a credit to the series of *Studies in Manuscript Illumination*.

One of the peculiarities of the manuscripts which the author notes is the fact that, while those with cycles of scenic illustration vary considerably, two themes are common to the program, the ladder and, themes are common to the program—the ladder and, course, is central and most interesting. In the Princeton manuscript, one of the most extensively illustrated of the earlier examples, the ladder appears twice. It is shown on the page with the table of contents as a rigid, abstract, vertical scale, paralleling the thirty chapter headings. It appears again at the close of the manuscript serving as final statement in scenic form; monks are shown actually climbing its labelled rungs, bearing the names of the grades of ascent, but they are also shown falling off at one point or another. Christ, at the top, holds forth crowns for those who gain the summit, while at the foot lies an evil curled dragon, symbol of the nether realm from which man is obliged to strive upwards. The ladder images thus epitomize the text, introducing its theme, its subdivisions and its recapitulation. But they are not entirely consistent. Some have as few as nine rungs, some stand at an angle, and they may be either scenic or abstract in treatment. Yet Mr. MARTIN feels that they have a common pictorial basis and he postulates a common archetype. Similarly he concludes that "all the Climacus portraits must stem from a common archetype." Both were probably created in the eleventh Century.

The problem of the cyclic illustrations is another matter. These are not easily confined within clear patterns of filiation. Not only do the cycles fail to agree in consistent treatment of subjects, but also, they may be framed, unframed, marginal or "columnar". Among the marginal types, the Princeton manuscript stands out as particularly fine in painting, which is of a lovely if somewhat severe style *mignon*. The principal cycles are analysed in a detailed study of seven manuscripts, mainly of the eleventh and twelfth Centuries. They present an admittedly "bewildering variety" pointing to at least three "totally independent recensions" which "were not derived from a single archetype but evolved inde-

pendently." To this, and the author's argument for an eleventh Century creation of the cyclic illustrations, I can readily agree. I feel less sure that Mr. MARTIN is right in proposing common archetypes for the ladder and the author portrait respectively. The historian must analyse the component lines of derivation in such investigations, and this Mr. MARTIN has done thoroughly and well. But I doubt that any single model created as late as the eleventh Century for such a simple thing as a ladder-picture and so common a subject as an author-portrait would have produced such strong inhibitions on artists so creative and inventive as the painters of the extended cycles. At any rate, it does make for a curious split between the method and effects of the scenic illustration as compared with the two single themes.

The abundant illustrations are well up to the high standards of the Press, and the book is otherwise without any blemishes which I could discover. One more page might have made for easier reference to the material covered. I think that a simple table of manuscripts listed by century and keyed to the catalogue would have been most useful.

HARRY BOBER.

Juan CORRADINI. — *Cuadros bajo la lupa. Manual de conservacion para uso de los coleccionistas, con un método de examen ocular y consejos sobre restauracion*, Ed. La Mandragora, Buenos Aires, 1956, 1 vol. format 20 × 27, 112 p., 131 fig., 1 en coul.

Destiné aux collectionneurs et aux amateurs, ainsi que l'auteur l'indique dans le titre, ce livre se divise en deux parties.

La première, consacrée à l'examen de surface des tableaux, tente de décrire les principales observations qui s'effectuent à la loupe ou à l'œil, sans tenir compte du sujet ou du style, mais exclusivement de l'état de la couche picturale. Juan Corradini passe en revue d'une manière claire, les éléments matériels constituant le tableau et les méthodes d'examen optique superficiel auxquelles il donne une grande importance. Il évoque ensuite succinctement les examens de laboratoire, qui présentent pour le collectionneur le plus haut intérêt, mais qui ne sont pas cependant utilisables aisément. Ainsi que le souligne l'auteur, l'interprétation des documents photographiques et radiographiques demande une grande expérience.

La seconde partie traite des problèmes de conservation et de restauration; c'est à notre avis la plus complète et la meilleure. L'auteur a le mérite de donner des détails précis sur les causes de détérioration des peintures; il attire l'attention sur l'importance du climat et de l'orientation, sur les dangers de l'humidité, du chauffage excessif. Les règles simples qu'il conseille seront certainement profitables à bien des amateurs et à de nombreux conservateurs. Les dégâts causés aux supports de bois par le climat et les parasites sont particulièrement bien traités.

Les procédés d'emballage et de transport, une énumération des diverses altérations du vernis et de la couche picturale permettront de mieux compren-



# LA CHRONIQUE DES ARTS

## LES PUBLICATIONS ACTUELLES DES SOCIÉTÉS SAVANTES DE PROVINCE EN FRANCE

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les sociétés savantes qui travaillaient à raison d'une ou parfois de plusieurs dans chaque département de France ont fait un travail de défrichement dont l'intérêt et l'utilité sont incontestables. Mal connues, tournées en ridicule par le théâtre bourgeois (*La Grammaire* de Labiche, 1867) ou le roman (*Bouvard et Pécuchet*), les communications des érudits locaux avaient cependant une grande importance. Leurs auteurs, notables de la province, hommes de loi, fonctionnaires, ecclésiastiques, rentiers et retraités, appartenaient à des dynasties locales, disposaient de souvenirs, de méthodes de recherches, d'une grande quantité de temps; tout cela leur permettait de fournir sur leur ville ou leur région des éléments très intéressants. Plusieurs de ces érudits sont allés plus loin, et ont laissé des dictionnaires ou des répertoires locaux d'une très grande importance (Célestin Port pour le Maine-et-Loire, Rondot pour Lyon; l'abbé Bossebeuf pour Tours...).

Ces travaux étaient publiés, en même temps que les « communications » mensuelles, par le *Bulletin de la Société d'émulation, des Sciences, Lettres et Arts* de chacun de nos départements. On sait que Robert de Lasteyrie en a dressé un état dans les volumes de son magnifique répertoire.

La situation de ces sociétés s'était peu modifiée entre les deux guerres; elles restaient au nombre de 107. Mais leur activité s'était ralentie, et l'esprit dans lequel elles travaillaient avait beaucoup changé; les travaux étaient moins fouillés, et cherchaient davantage à intéresser immédiatement le public. Avec courage, René Gandilhon, sous la direction de M. Charles Samaran, a entrepris de continuer le Lasteyrie pour la période allant de 1910 à 1940. Trois fascicules ont paru de 1944 à 1953 pour les Sociétés classées par ordre alphabétique de l'Ain à la Haute-Savoie.

Depuis la dernière guerre, le travail des Sociétés savantes a encore diminué; il s'est d'ailleurs transformé; les descendants des érudits du siècle dernier ont disparu; atteints par la crise économique, ils ne peuvent plus consacrer des années à établir des répertoires, et ils n'en ont plus le goût; les ecclésiastiques eux-mêmes, dont le nombre se restreint, sont trop occupés; beaucoup de sociétés sont en sommeil, publient un volume de temps à autre (un *Bulletin* de 1953 en 1956) quand elles ne disparaissent pas. Cependant, l'action des Archivistes et des Bibliothécaires arrive, sur certains points, à les relever, à les soutenir, quand ceux-ci arrivent à se débarrasser de leurs tâches administratives, de plus en plus lourdes.

Le travail continue donc, mais il est très difficile pour les chercheurs de s'en rendre compte, car le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* ne les répertorie pas toutes (bien entendu, on ne les trouve pas non plus dans l'*Art Index*). La Bibliothèque Nationale et le Comité des Travaux historiques entreprennent en ce moment un récolement de ces Sociétés et de leurs publications. C'est une œuvre de longue haleine, et qui demandera peut-être des années.

On nous permettra donc de donner ici, région par région, un état de ce que peut savoir un lecteur ordinaire se rendant pour travailler à la Bibliothèque Nationale sur l'état actuel des publications savantes de province. Les archéologues connaissent mieux ces publications que les historiens d'art à qui, pourtant, elles pourraient fournir des renseignements de grande valeur.

G. W.

N. B. — Nous avons fait suivre l'indication de la date de la dernière année connue de nous, que nous donnons entre parenthèses, de celle de la cote de la revue à la Bibliothèque Nationale (en caractères gras).

Pour le **Nord**, on peut consulter les *Annales du Comité Flamand de France* (1956, 8 Z 576, XIII, 241), le *Bulletin des Amis du Musée de Lille* 8 V<sup>60</sup> 970, IX, 162 (l'ancienne Société des sciences... et arts aurait disparu). Dans le *Bulletin de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais* (paru en 1950, 4<sup>e</sup> Lc<sup>20</sup> 21 bis, t. VII), F. Decroix a publié des Documents inédits sur les peintres Bellegambe de Douai; des articles importants de P. Héliot et J. Martel y ont paru également (cette Commission a publié aussi un *Bulletin* et des *Etudes historiques*, 1948, t. V).

Les *Antiquaires de Picardie* n'ont plus donné de *Mémoires* depuis 1934 (8 Lc<sup>19</sup> 34, XII, 114), mais ils publient régulièrement leur *Bulletin*; les *Antiquaires de Morinie* ont donné en 1956 le t. XVIII de leur *Bulletin* dans lequel figure un article important sur les ermitages. La *Société d'études de la Province de Cambrai* a un *Bulletin* (1956, 8 Lc<sup>21</sup> 136, XIII, 252), de même que la *Société d'émulation historique et littéraire d'Abbeville* (édité au Musée, 8 Z 1061, XIV, 228); l'Académie d'Arras publie des *Mémoires* (1955, Z 28 520, S. O.).

Pour l'**Est** de la France, nous avons les excellentes *Annales de l'Est* (8 Z 11 013, XIII, 133) publiées à Nancy par la Faculté des Lettres, et dans lesquelles a paru en 1955 une étude de J. Choux sur la cathédrale de Toul avant le XII<sup>e</sup> siècle, le *Pays Lorrain* (1956, 37<sup>e</sup> année) où M. Pierre Marot, Directeur de l'Ecole des Chartes, a publié une étude sur le culte de Jeanne d'Arc à Domrémy, les *Mémoires de l'Académie de Stanislas* (1953, Z 28 483, II, 153), ceux de l'*Académie de Metz* (1953, 8 Z 290, XIII, 214), la *Revue d'Alsace* (8 Lc<sup>9</sup> 10, XIII, 96) qui a donné en 1955 une étude de C. Wildorf sur la première vie de saint Florent, évêque de Strasbourg, écrite au XII<sup>e</sup> siècle, pleine d'intérêt pour l'histoire monumentale d'alors, le *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Ribeauvillé* (1956, 8 Lc<sup>21</sup> 302, XII, 56), l'*Annuaire de la Société des Amis de la Bibliothèque de Sélestat* (1957, 4 Lc<sup>21</sup> 327, XIII, 150), où a paru en 1954 une étude sur l'église de Sainte-Foy de Sélestat par G. Sieffert, le *Bulletin de la Société Belfontaine d'émulation* (1954-1955, 8 Z 2 156, XIV, 263), les *Etudes Haguenauviennes* qui viennent d'être fondées, et où R. Will a étudié (t. I, 1950-1955) le *Burg d'Hagueneau*. La *Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département*

de la Marne (S 17 363) a cessé ses travaux depuis 1935, l'Académie de Reims n'a rien sorti, semble-t-il depuis longtemps, quant à la *Fédération des Sociétés savantes de l'Aisne* (8 Lc<sup>19</sup> 245, XIII, 71), nous avons vu son *Bulletin* en 1954.

**Bourgogne.** — Les *Annales de Bourgogne* (4 Lc<sup>9</sup> 201, XII, 15) dont l'intérêt est toujours très grand (1955 reçu en 1956), les *Mémoires de l'Académie de Dijon* (1947-1953, reçu en 1955, R 15 007), les *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or* (dernier vu, 1952, 4 Lc<sup>20</sup> 8, XIV, 111), les *Cahiers de Bourgogne* (rien après 1933), le *Bulletin de la Société archéologique et historique du Chatillonnais* (1955, 8 Lc<sup>19</sup> 137, XIV, 108), celui de la *Société historique et archéologique de Langres* (XIV, 89), le *Bulletin d'histoire et d'archéologie du diocèse de Belley* (8 Lc<sup>21</sup> 166, XIV, 82 bis), le *Bulletin de la Société Nivernaise des Lettres et Arts* (rien après 1953, 8 Z 86, XIV, 245).

Pour le **Centre**, le *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne* et les *Mémoires de l'Académie de Clermont-Ferrand* (8 Lc<sup>19</sup> 120, XII, 82), le *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Vichy* (8 Lc<sup>21</sup> 296, XII, 54 bis), les *Mémoires de la Société des Sciences naturelles et archéologiques de la Creuse* (Guéret, 1954, arrivé en 1956, S 17 237, XIV, 258), le *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze* (8 Lc<sup>29</sup> 38, XII, 79), celui de la *Société archéologique et historique du Limousin* (8 Lc<sup>19</sup> 196, XIV, 205).

Dans les **environs de Paris**, il existe une dizaine de sociétés savantes qui publient des travaux, celle de Clermont-en-Beauvaisis (*Comptes rendus et Mémoires*, 1949-1955, 8 Lc<sup>21</sup> 154, XIII, 120 A), celle de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin (1954, 8 Lc<sup>21</sup> 66, XIV, 156), celle de Château-Thierry (8 Lc<sup>12</sup> 16<sup>e</sup>, XII, 225), celle de l'arrondissement de Provins (1956, 8 Lc<sup>21</sup> 118), celle de Chelles (1956, 4 Jo 6 039), la *Société littéraire et historique de la Brie* (19<sup>e</sup> vol., 1954, 8 Lc<sup>19</sup> 145, XIII, 70), la *Société d'histoire et d'art du diocèse de Meaux* (1956, 8 Z 31 171, XII, 24), la *Société historique et archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix* (61<sup>e</sup> année, 1956, Lc<sup>21</sup> 119, XIII, 220 bis), les *Amis du Hurepoix et des arts de l'Yveline* (1955, 4 Z 4 649, XII, 99). La *Société archéologique d'Eure-et-Loir* a le bonheur de posséder pour « gérant » de ses publications le savant archiviste M. Jusselin, et elle publie régulièrement ses *Mémoires et Bulletins* réunis en un volume.



En ce qui concerne l'Ouest, nous pouvons citer à Poitiers deux publications rivales, celle de notre collaborateur Sandoz, Conservateur des Musées, *Dibutade*, et le *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers* (8 Lc<sup>18</sup>, 101, XII, 2 bis) où MM. Crozet et Eygun publient des travaux archéologiques. A Niort la *Revue du Bas-Poitou* (1957, Lc<sup>19</sup> 144, XIII, 115), à Agen la *Revue de l'Agenais* (1956, 8 Lc<sup>9</sup> 10<sup>28</sup>, XIV, 121 bis), la *Revue de Saintonge et d'Aunis* (1954, 8 Lc<sup>19</sup> 119, XIV, 63), les *Mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente* (1953, 8 Lc<sup>20</sup> 3, XII, 27 ter), l'*Anjou historique* (1955, 8 Lc<sup>19</sup> 199, XII, 8), la *Société d'émulation de la Vendée* (1954, 8 Z 90), les *Amis des Antiquités de Parthenay* (1955, 8 Lc<sup>21</sup> 337, XIV, 20 ter), la *Revue historique et archéologique du Maine* (1955, 4 Lc<sup>19</sup> 11 ter, XIV, 53), le *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne* (Laval, Archives départementales, 1955, XII, 65), la *Province du Maine* (1956, 8 Lc<sup>19</sup> 156 bis, XIV, 86), le *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne* (1955, t. 65, Lc<sup>20</sup> 41, XII, 65), le *Bulletin de la Société des Lettres et des Arts du Saumurois* (47<sup>e</sup> année, 1956, 8 Z 18 439, XIV, 81), et celui de la *Société de Cholet* (édité par le Musée, 1955-1956, XIII, 72 A).

Pour ce qui touche la **Normandie**, le prochain numéro des *Cahiers Léopold Delisle* (8 Lc<sup>19</sup> 270, XII, 181) donnera une bibliographie des publications de 1956 sur cette région, par M. Nortier. En attendant, signalons les publications suivantes : le *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie* (1952-1954, paru en 1955, 8 Lc<sup>19</sup> 13 bis, XIV, 193), les *Mémoires de l'Académie Nationale des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen* (1952, Z 28, 470, XII, 68), les *Annales de Normandie* (Caen, depuis 1951, 8 Lc<sup>9</sup> 234, XII, 84), le *Bulletin des Amis du Mont Saint-Michel* qui en est à son n° 62 en 1956 (XIV, 964), les *Mémoires de la Société Nationale Académique de Cherbourg* (t. XXIV, 1950, 8 Z 2 660, XIII, 136; t. XXV annoncé avec date de 1955), les *Notices, Mémoires et Documents* publiés par la *Société d'archéologie de la Manche* (Saint-Lô, 64<sup>e</sup> vol. en 1956, S 17 701, XIV, 59), la *Revue de l'Avranchin* (8 Lc<sup>21</sup> 10 ter, XIV, 155), le *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne* (8 Lc<sup>20</sup> 48, XIV, 227), le *Pays d'Argentan* (8 Lc<sup>11</sup> 2 174, XIV, 12), le *Pays Bas-Normand* (Domfront,

8 Lc<sup>19</sup> 228, XIV, 77), le *Pays d'Auge* (Lisieux, 4 Lc<sup>10</sup> 567, XII, 44), le *Bulletin de la Société historique de Lisieux* (inconnu depuis 1952, 8 Lc<sup>21</sup> 190), les *Amis des Monuments et des Sites de l'Eure* (8 Jo 11 064).

La **Seine-Inférieure** compte au moins six publications : les *Etudes normandes* (Rouen, depuis 1951, 4 Z 4 647, XII, 198 A), le *Bulletin des Amis des Monuments rouennais* (1946-1950), paru en 1955, f° Lc<sup>21</sup> 137, XIV, 55), la *Revue de la Société libre d'émulation de Seine-Inférieure* (inconnue depuis 1952, Z 28 488, XIII, 177), le *Bulletin des Amis du Vieux Fécamp* (1953-1954), les *Amys du Vieux Dieppe* (8 Lc<sup>21</sup> 236, XII, 149) le *Bulletin des Amis du Vieux Lillebonne* (1954, reçu en 1956, 8 Lc<sup>21</sup> 325, XII, 159).

Pour la **Bretagne**, les *Annales de Bretagne* continuent à être publiées par la *Faculté des Lettres de Rennes* (8 Z 10 907, XIV, 101); à Rennes aussi paraissent les *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne* (8 Lc<sup>19</sup> 238, XIV, 170). Citons encore le *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes* (8 Lc<sup>21</sup> 27<sup>14</sup>, XII, 101), les *Bulletins et Mémoires de la Société d'émulation des Côtes-du-Nord* (Saint-Brieuc, 1955, Z 28 756, XIV, 187), et le *Bulletin de la Société archéologique du Finistère* (Quimper, 1955, Lc<sup>20</sup> 36, XIV, 240).

Pour la région de la **Loire**, les *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais* (t. XXXVII, 1936-1950, 8 Lc<sup>19</sup> 28, XIII, 6), et ses *Bulletins* dont le dernier a paru en 1939; les *Mémoires de la Société d'agriculture et arts d'Orléans* (dernier paru, t. XXX, 1938-1945), ceux de l'*Académie d'Angers* (dernier paru, t. XV, 1940), ceux de la *Société archéologique de Touraine* qui n'ont pas repris après 1939 tandis que les *Bulletins* existent toujours (4 Lc<sup>19</sup> 51, XII, 62). Les *Amis du Vieux Chinon* publient un *Bulletin*, comme les *Amis d'Anet* (1954, XII, 80); le *Bulletin de la Société archéologique du Giennois* (8 Lc<sup>19</sup> 261, XIV, 80), existe comme celui de la *Société archéologique du Vendômois* (Lc<sup>19</sup> 64, XII, 94). L'*Union des Sociétés savantes de Bourges* a distribué en 1955 le t. III de ses *Mémoires* datés de 1953-1954 (8 Lc<sup>18</sup> 219 bis, XIV, 19), la *Société des Antiquaires du Centre* publie un *Bulletin* (1955, Rés. f° Lk<sup>7</sup> 56 081).

Pour la région de **Lyon**, la **Provence**, la **Franche-Comté**, la **Savoie**, les *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon* (dernier paru, t. 25, 1949, Z. 5 163), le *Bulletin de la*

*Société historique, archéologique et littéraire de Lyon* (1954, **XIII**, 239, 8 Z 6158), *Rhodania, association des préhistoriens, archéologues et numismates du bassin du Rhône* (Vienne, 1952, paru en 1956, **XIII**, 247); le *Bulletin des Amis de Vienne* (disparu en 1950), le *Bulletin de la Diana à Montbrison* (8 Lc<sup>19</sup> 5, **XII**, 64), le *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais* (Moulins, 1954, 8 Z 95, **XIV**, 93), le *Bulletin des Amis de Montluçon* (8 Lc<sup>21</sup> 212, **XIV**, 192 bis), les *Procès-verbaux de la Société dauphinoise d'ethnologie et d'archéologie* (Grenoble, t. 32, 1956, 4 G 3641, **XIV**, 87) et ses *comptes rendus mensuels* (7<sup>e</sup> série en 1957, **Zo** 84 299), le *Bulletin de la Société d'études... des Hautes-Alpes* (Gap, 8 Z 2391) ainsi que sa *Circulaire* (1956, 4 Lc<sup>20</sup> 112), le *Bulletin de la Fédération des Sociétés savantes de Franche-Comté* (Besançon, 1955, 8 Lc<sup>19</sup> 274, **XIII**, 173), les *Mémoires de la Société d'émulation du Jura* (1954, **Z** 28 610, **XIII**, 107 bis), les *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Savoie* (Chambéry, t. II de la 6<sup>e</sup> série en 1955, **Z** 28 744, t. II, 276), la *Revue savoyennaise* publiée par l'*Académie florimontane d'Annecy* (1955, 8 Lc<sup>9</sup> 124 (6), **XIV**, 190) et les *Cahiers Haut-Marnais* (1956, 8 Z 29 912, **XII**, 76), la *Provence historique, revue trimestrielle, organe de la Fédération historique de Provence* (Marseille, Hôtel de Ville, t. VI, 1956, 4 Lc<sup>19</sup> 272, **XIII**, 112); l'*Académie des Sciences, Lettres et Arts de Marseille* semble avoir disparu en 1944 (**Z** 28 359); l'*Académie d'Aix* en 1930 (**Z** 28 350); l'*Académie de Vaucluse* publie ses *Mémoires* au moins jusqu'en 1954 (4 Z 205, **XIII**, 263 bis). Citons encore les *Annales de la Société scientifique et littéraire de Cannes et de l'arrondissement de*

*Grasse* (t. XIII, 1951-1954, **XIV**, 123 bis) et les *Mémoires de la Société des Arts et Sciences de Carcassonne* (le numéro de 1949-1951 paraît en 1954, **XIII**, 196), ainsi que les *Etudes Corses* publiées par les *Archives départementales d'Ajaccio* (**XIII**, 196 bis).

**Le Midi de la France.** — Les *Mémoires de la Société archéologiques du Midi de la France* (t. XXIV, Toulouse, 1955, 4 Lc<sup>18</sup> 103, **IX**, 90 bis), les *Annales du Midi* (Toulouse, 1956, 8 Lc<sup>18</sup> 104, **XII**, 12), les *Mémoires de l'Académie de Toulouse* (t. VII, 1954, **R** 15 051, **XIV**, 252), le *Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne* (t. XXIII.2, 1953-1955, paru en 1956, 8 Lc<sup>21</sup> 61, **XIV**, 172), le *Bulletin de la Société archéologique du Tarn-et-Garonne* (Montauban, t. LXXXI pour 1954-1955, paru en 1956, Lc<sup>20</sup> 257, **XIV**, 267), le *Bulletin de la Société des Amis du Vieux Saint-Antonin* (1955), la *Revue du Rouergue* (1956, 4 Z 4 024, **XII**, 54), les *Mémoires de la Société des Amis de Villefranche et du Bas-Rouergue* (1941 à 1954, 5 vol., 8 Lc<sup>19</sup> 266), le *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord* (du t. LXXXIII, 1956, on n'a reçu que la première page, Lc<sup>19</sup> 28<sup>3</sup>, **XII**, 81), la *Revue historique et archéologique du Libournais* (8 Lc<sup>21</sup> 279, **XIV**, 52), la *Revue historique de Bordeaux* (8 Lc<sup>21</sup> 191, **XIV**, 125), le *Bulletin de la Société archéologique, historique, littéraire et scientifique du Gers* (4 Lc<sup>20</sup> 66, **XII**, 92), les *Etudes roussillonnaises* (les *Monspeliensia, mémoires et documents* publiés par la *Société archéologique de Montpellier* n'ont pas paru après 1940, 8 Lc<sup>11</sup> 2 208, **XIV**, 192 ter), le *Bulletin du Comité de l'Art chrétien* (évêché de Nîmes, t. XII, 1955, **XII**, 74 A).

## DANS LES MUSÉES

Une liste des catalogues des collections de **Musées** et d'expositions dans ces musées est donnée par les *ICOM News* de février 1957. Établie d'après des documents reçus au Centre de Documentation **UNESCO-ICOM**, elle ne prétend pas être complète, et elle va de 1952 à 1956.

### FRANCE

Mme Mollard-Besques étudie plusieurs nouvelles acquisitions du département des Antiquités grecques et romaines du **Louvre** (*Revue des Arts*, janv. 1957) : un torse de *Couros* archaïque (vers 575-560), une

*Coré* en ivoire venant de Rhodes, et une figurine assise devant une table (fin VI<sup>e</sup> siècle).

○

L'*Eva Prima Pandora* de Jean Cousin, du Musée du **Louvre**, a été étudiée de nouveau par D. et E. Panofsky dans leur *Pandora's box*, dont nous avons parlé dans le numéro de mai-juin 1957. Ils la datent des environs de 1550 (non en 1538 comme le faisait Blunt), et voient bien comment elle était en rapport avec les décorations de Paris exécutées par Cousin pour l'entrée d'Henri II en 1549.

**Louvre** : M. Germain Bazin publie dans la *Revue des Arts* (1957, I) « l'acquisition la plus importante » faite par son Département depuis la guerre, le panneau central du *Polyp-tique de Borgo San Sepolcro* commandé en 1347 à Sassetta. M. Bazin, à l'aide de ce panneau, reconsidère la question de l'assemblage des panneaux.

○

Les quatre salles du second empire et de la troisième république au **Musée Carnavalet** sont présentées par J. Wilhelm dans le *Bulletin du Musée* pour juin 1956.



Sur les *Bretonnes aux Ombrelles* d'Emile Bernard (1892 et la *Femme à l'Ombrelle* de Maillol (vers 1896), récemment entrées au **Musée d'Art Moderne**, voir Agnès Humbert dans la *Revue des Arts*, 1957, I.

Le rideau de *Parade* peint par Picasso pour le Châtelet a été acheté en Italie par le **Musée d'Art Moderne**. M. Jean Cassou l'analyse dans la *Revue des Arts* (1957, I).

Le 11 janvier, le président de la République, M. René Coty, et le prince Bernhard ont inauguré officiellement à Paris l'**Institut Néerlandais**, 121, rue de Lille. Il s'agit d'un très important centre culturel réalisé dans un hôtel ancien, celui de Turgot (construit en 1743). Dans ce très beau cadre, les salons sont destinés à des expositions ou des présentations, une bibliothèque aidera les chercheurs et une quinzaine de chambres abriteront les boursiers ou professeurs néerlandais.

L'Institut abrite les belles collections réunies par M. et Mme Lugt (cette dernière vient d'être décorée de la Légion d'honneur), qui lui ont été attribuées par ces généreux donateurs à qui il doit aussi l'Hôtel Turgot; de plus, les donateurs assurent, de moitié avec le gouvernement hollandais les frais de gestion et d'entretien. Une exposition d'*estampes et dessins de Rembrandt*, d'une fraîcheur merveilleuse, présentés par sujets, a été parmi les premières manifestations de la fondation dont une partie des richesses a été montrée à un public ébloui de cette libéralité et enchanté par la présentation originale. L'accueil aimable des visiteurs était assuré par des gardiens qui répondaient aux dames demandant quel était le prix d'entrée : « Mettez seulement sur le registre votre jolie signature. »

La veuve de *Fernand Léger* vient de poser à **Biot** la première pierre du Musée consacré à la mémoire de son mari.

Le **Musée de Blérancourt** publie ingénieusement un petit catalogue très illustré qui a les avantages d'une brochure publicitaire sans en avoir les défauts (1957, in-16, 100 p.). On y voit avec intérêt des reproductions des œuvres principales illustrant les relations franco-américaines (peintures de Wille fils, dessins d'An-

toine Borel, aquarelles de Saintin sur les Peaux-Rouges et sur New York).

Nous avons annoncé, comme toute la presse, l'achat de la **Maison de Renoir à Cagnes** par la Ville de Paris. En réalité, actuellement, la Ville de Paris y renonce, craignant que les musées nationaux n'y fassent pas le dépôt d'œuvres importantes. Mais le Conseil général des Alpes-Maritimes pense reprendre la question.

La présentation de l'archéologie régionale du **Musée du Berry**, terminée en octobre 1956, est exposée par le conservateur, M. J. Favière, dans *Musées et Collections publiques*, janv.-mars.

La chronique des **Musées de Marseille** est donnée dans *Arts et Livres de Provence* (janvier 1957). Des suggestions sont données au futur conservateur, déjà désigné, M. Jean Boyer. On souhaite l'ouverture le soir, une certaine publicité, une nouvelle présentation du **Musée Grobet-Labadie**, l'ouverture du **Musée du Vieux-Marseille** (riche de 20.000 objets, dons de familles marseillaises).

Mlle Marie Berhaut, dont on connaît les travaux sur Caillebotte et les Impressionnistes, a procédé à la réouverture du **Musée de Rennes**, dont elle est conservateur.

M. Louis Bounoure, directeur du **Musée Zoologique de Strasbourg**, fait remarquer (*Musées et Collections publiques*, janv.-mars 1957) que les campagnes actuelles d'éducation du public ne touchent que le public d'âge scolaire, et il souhaite qu'on tente d'attirer et d'instruire le public adulte, en laissant entendre que les professeurs de lycées y réussiraient au moins aussi bien que ceux des conservateurs de Musées « connaissant à fond et aimant les collections dont ils ont la charge ».

Le **Musée de l'Œuvre de la Cathédrale de Strasbourg** a été ouvert l'an dernier (40 salles).

Deux tableaux de martyre conservés au **Musée de Tours** et peints par Francesco Providoni, Bolonais travaillant à Assise au XVIII<sup>e</sup> siècle, sont étudiés par B. Lossky dans *l'Art*, sept.-déc. 1956. L'auteur retrouve dans les archives qu'ils font

partie d'une suite de vingt-huit tableaux de ce maître, envoyés en 1696 à Louis XIV par le cardinal Francesco Nerli, désireux de rappeler au roi qu'il était « papabile ». L'arrivée de ces œuvres baroques qui annoncent celles de Bibiena, ne produisit pas l'effet attendu, et Colbert de Villacerf ne trouva pas « les tableaux beaux ». L'article sera complété par de nouvelles trouvailles, dans le prochain numéro de la *Revue des Arts*.

## AFRIQUE

*Les religions orientales dans l'Afrique ancienne*, d'après les collections du **Musée Stéphane Gsell d'Alger**, par Marcel Leglay, dans les *Documents algériens*, 20 déc. 1956.

Le **Musée d'Angola** publie le catalogue de ses collections ethnographiques (*Muséu de Angola, Collecção Etnografica*, Luanda, 1955, in-4°, 101 p., pl.) avec une préface importante sur l'histoire du pays et ses productions.

## ALLEMAGNE

La collection de portraits dessinés par le peintre berlinois Wilhelm Hensel (1794-1861), conservée au **Musée de Berlin**, est étudiée par P. O. Rave dans *Berliner Museen* (janv. 1957), avec reproduction de plusieurs de ces portraits, accompagnés d'autographes des modèles (notamment Paganini, Heine, Hegel, Ingres en 1839).

Le **Musée Wallraf-Richartz de Cologne** a été rouvert le 25 mai. Le monument avait été détruit pendant la guerre, mais les collections des primitifs colonais étaient intactes. On peut voir maintenant 700 tableaux sur les 2.500 du Musée qui va maintenant du XV<sup>e</sup> siècle aux écoles contemporaines.

Le **Klingspor Museum d'Offenbach** (*Weltkunst*, 1<sup>re</sup> mars 1957) est le seul musée du monde au service du Livre. Il tient son nom du Dr Karl Klingspor, qui est le promoteur d'un important renouveau de l'art typographique en Allemagne. Inaugurant une formule nouvelle, ses livres y sont présentés comme la collection d'un particulier à des hôtes et l'on peut y admirer, dans une atmosphère agréable, de beaux exemples de reliures, caractères typographiques d'art, frontispices, et d'excellentes illustrations d'œuvres de

Picasso, Matisse, Gauguin, Braque, Chagall, etc.

#### ANGLETERRE

Le **British Museum** réunit dans un album in-f° (77 pl. en noir et en couleurs) les reproductions de toutes les peintures comprises dans son *Catalogue du XVIII<sup>e</sup> siècle italien*, que nous avons signalé il y a quelques mois. La préface nous apprend que le public peut acheter les planches une à une ainsi que de nombreuses photographies de détails.

La **National Gallery** de Londres a descendu des hauteurs où il était accroché, au-dessus de l'escalier d'entrée le *Christ lavant les pieds de ses disciples* par Tintoret. Le vernis a été enlevé, et la restauration, qui a duré des mois, a respecté les défauts de la peinture et les *pentimenti*. Ce tableau vient, dit-on, de San Trovaso à Venise, et il aurait été enlevé de l'église après un incendie (1583), mais les pigments anciens ne montrent aucune trace de cet événement : le tableau a gagné en beauté ; on voit mieux le groupe devant le feu et on a vu apparaître un sol à damier.

La *Picta* de Roger Van der Weyden, dont nous avons annoncé l'année dernière l'acquisition par la **National Gallery** de Londres, est accrochée dans la salle XX depuis le mois de mars.

Le petit *Portrait d'Henri VIII* par Holbein, venant de la collection Thyssen, est visible à la **National Gallery**. B. Nicholson, qui nous l'annonce (*Burl. Mag.*, avril), dit que c'est le seul portrait du roi par Holbein qui nous reste ; le portrait, volet de diptyque dont la trace existe dans les inventaires royaux, avait pour pendant une *Jane Seymour*, ce qui le date de 1536-1537.

M. Denis Sutton (*Financial Times*, 12 mars 1957) insiste avec raison sur la situation très grave de la **National Gallery**. Les *Trustees* ont attiré l'attention sur l'insuffisance des fonds dont ils peuvent disposer, et cependant le chancelier de l'Échiquier a annoncé à la Chambre des Communes que le Gouvernement n'augmenterait pas la dotation de la Galerie. M. Sutton menace le Gouvernement et le Parlement de « l'opprobre des générations futures ».

Un portrait d'un chef de clan irlandais, *Sir Neil O'Neill*, par J. M. Wright, a été acheté par la **Tate Gallery**, grâce à l'aide du National Art-Collections Fund. (Une autre version du tableau est au château de Dunrobin chez le duc de Sutherland.)

Un nouvel arrangement d'œuvres de Bernin (acquises en 1950) et de Pietro Francavilla (venant de Kew) a été exécuté avec beaucoup de goût au **Victoria and Albert Museum**.

Le *New Look* des collections orientales si riches de ce même musée est donné par des photographies parues dans le *Connoisseur* de mars.

M. Sutton (*Financial Times*, 19 mars 1957) propose, pour sauver les **musées de province** anglais qui se trouvent, pour la plupart, dans une situation critique, un corps indépendant, les *Trustees of the Provincial Museums Fund*, qui serait chargé de répartir les fonds fournis par l'État.

Le *Times* ayant demandé à trois reprises la création d'une commission d'enquête officielle sur les **Arts et les Musées**, Sir Philipp Hendy, à titre de président de l'Association des Musées, répond (*Times*, 25, III, 1957) que cette Association a chargé un sous-comité pour l'étude comparée de la structure et des ressources des Musées et Galeries d'Art en Angleterre.

Une lettre à l'éditeur du *Times* (5 avril 1957) se prononce pour l'envoi dans les **musées** des tableaux mal mis en valeur et mal conservés dans les **églises**. Elle est écrite à propos de deux œuvres de Caravage enlevées récemment d'églises de Rome.

Le **Musée de Birmingham**, qui s'est développé comme on le sait, surtout depuis 1946, et grâce à son directeur, Dr Mary Woodall, expose ses œuvres les plus importantes dans la galerie de MM. Agnew de Londres.

Le **Musée de Bristol** en 1956 a complété son plan d'acquisition d'œuvres anglaises en faisant entrer deux *portraits* par Gainsborough. Il a acquis aussi une *Vallée de la Loue* par Courbet ; ce tableau, inconnu, se trouvait chez un collectionneur privé

qui n'osait l'accrocher, car il était très noirci. Un nettoyage a révélé un excellent paysage en bon état.

Le fond des galeries de tableaux était constitué par une toile qu'on repeignait pour cacher les trous de clous. Elle a été remplacée par du brocart de coton lavable, tendu sur des châssis attachés au mur.

Les tableaux du **Musée de Bristol** endommagés par un maniaque ont été remis en place après réparation. On sait qu'il s'agit de douze peintures « défigurées » par de petits trous percés à l'aide d'une pointe, ou, lorsqu'il s'agissait d'un panneau par des dessins de caractère obscène. A la suite de cet incident, tous les tableaux ont été mis sous verre, ce qui semble avoir été assez mal jugé par les visiteurs, à en juger par le rapport officiel auquel nous empruntons ces renseignements.

Dans le numéro de janvier-mars de la revue *Musées et Collections publiques de France*, on lit la traduction abrégée d'une conférence faite au congrès de l'an dernier par M. D. Dilwyn Jones sur le **Musée du Pays de Galles à Cardiff** dont il est directeur. Le musée veut apprendre « au monde ce qu'est le pays de Galles et au peuple gallois ce qu'est sa terre natale ». Cette démonstration est poursuivie dans six sections : géologie, botanique, zoologie, archéologie, folklore et art. Dans cette dernière section, on voit les œuvres d'artistes gallois tels que Richard Wilson, l'embryon d'une galerie nationale de portraits gallois et de vues topographiques du pays. Mais « la gloire principale des collections est française » ; grâce à une donatrice dont le nom n'est pas indiqué par l'auteur, mais qui est Mme Gwendoline E. Davies, le Musée possède des œuvres des maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle : Corot, Daumier, Millet, Boudin, Manet, Cézanne, Monet, Renoir.

Le Musée a créé un service scolaire destiné aux enfants de 11 à 18 ans : ce service envoie aux écoles des expositions en boîtes (vitrines miniatures) ou des maquettes, des tableaux, des œuvres d'art.

La belle collection des œuvres de Richard Wilson conservée au **Musée National de Galles, à Cardiff**, est étudiée par P. J. Barlow dans le *Connoisseur* de mars.



Dans le *Financial Times* du 2 avril, M. Denys Sutton, à propos d'une exposition, conseille au **Musée de Cardiff** de se spécialiser, d'acheter d'une part les œuvres des primitifs flamands et italiens qui ont eu de l'influence sur les Préraphaélites dont il a une belle collection (don Charles Fairfax-Murray), et de l'autre celles des peintres du continent ou des U.S.A. qui ont eu des rapports avec eux (les Nazaréens, Puvis de Chavannes, Maurice Denis).

Sir Bruce Ingram, pour célébrer ses quatre-vingts ans, a donné au **National Maritime Museum de Greenwich** ses sept cents dessins de Wilhelm Van de Velde le vieux (1611-1693) et le jeune (1633-1709) c'est-à-dire la plus belle réunion connue au monde. Ces deux artistes, connus comme dessinateurs et peintres de marines, ont passé leur vie en Angleterre et, en 1675, ils avaient leur atelier dans ce qui est actuellement le musée. Ces dessins complètent très heureusement la donation de Sir James Caird (750 dessins), fondateur de la galerie, qui s'intéressait uniquement aux dessins documentaires, tandis que Sir Bruce Ingram recherchait les dessins présentant une valeur esthétique.

Pour la première fois, une peinture de Delacroix entre à la **National Gallery of Scotland**, des *Joueurs d'échec au Maroc*, que Robert fait dater de 1835.

En nettoyant le beau Velasquez de la **National Gallery of Scotland**, la *Vieille Femme aux Œufs*, on vient de s'apercevoir qu'il est daté de 1618. Cette date montre la précocité du maître; A. L. Mayer avait senti que c'était une de ses premières œuvres, mais n'avait pas osé la dater d'avant 1620-1622.

## BELGIQUE

Le **Palais des Beaux-Arts de Charleroi** sera inauguré en octobre, avec son théâtre, sa salle de conférence et des galeries pour les expositions. On y verra, tout d'abord, une exposition David, Navez, Fragonard.

## CANADA

Une miniature de Nicholas Hilliard, représentant la *Reine Elizabeth*, a été achetée 3.000 livres par lord Beaverbrook, afin d'en faire don

au nouveau **Musée de New Brunswick** (Canada).

## ESPAGNE

Une collection de sculptures et meubles espagnols du moyen âge, celle de Mathias Muntadas, industriel catalan, a été achetée à ses héritiers par le **Musée de Barcelone**.

## ETATS-UNIS

*Abstracts of Technical Studies in Art and Archeology, 1943-1952*, par Rutheford J. Gettens et Bertha M. Usilton, Smithsonian Publication, n° 4176. — Ouvrage de référence indispensable pour les laboratoires d'étude des **Musées**, complétant les *Technical Studies in the Field of The Fine Arts* (1932-1942).

Un rapport de M. Stephen Thomas (*An observance in the U.S. of the international museum week*) étudie la réalisation de la **Semaine des Musées aux Etats-Unis**. Cette semaine, d'après l'article, quoique annoncée par la radio et la télévision, conseillée à deux cent soixante musées en quarante Etats, ne paraît pas avoir été aussi importante qu'en France (voir notre éditorial de mars 1957). M. Thomas explique que ce sont les moyens et petits musées qui s'y sont surtout intéressés, et qu'elle a été difficile à réaliser parce que les expositions étant prévues un an d'avance, il était impossible d'y intercaler une nouvelle, et aussi parce que les conservateurs, consacrés à « des tâches plus importantes », n'en ont pas compris le sens. Jusqu'ici cinquante musées seulement ont donné des renseignements sur ce qu'ils ont pu réaliser : **Grands Rapids** a reçu 5.560 visiteurs, **Detroit** 4.478, **Saint-Louis** 2.935, la **National Gallery de Washington** 17.762. **Philadelphie** a répondu qu'il ignorait si l'effet voulu était atteint; **New Mexico** et **Jefferson City** enregistrent un « échec »; le conservateur du Musée de **Scranton** dit qu'il n'est pas d'accord sur la nécessité de la Semaine. Une seule ville a eu sa *Museum Street*, avec des boutiques sur le thème des Musées (**Binghamtown**, N.Y.); **San Francisco** enregistre une réussite. L'absence relative de réactions des conservateurs et du public américain nous semble refléter leur surprise et le sentiment que la Semaine était inutile. C'est qu'aux Etats-Unis, les Musées ont toute l'année un prestige et une importance

qu'ils n'ont pas en France, et qu'il a paru inutile de la souligner au public.

Un article de Douglas Mac Agy, intitulé **The Museum on TV, art at second hand** (*Art in America*, mars 1957), pose de façon intéressante la question de la télévision transmettant des œuvres d'art. Selon lui, la technique de ces transmissions n'est pas au point malgré les efforts des conservateurs, et les reproductions déforment l'image (l'auteur en donne par une photographie la preuve formelle). Il faut étudier le problème, et M. Mac Agy nous montre un ancêtre de la télévision, un *Prospective Cabinet* des environs de 1790, c'est-à-dire un meuble dont une partie, ouverte par devant, forme cadre afin qu'on fasse glisser par derrière une gravure qu'on peut examiner longuement.

Dietrich von Bothmer étudie les vases grecs de la collection de William Randolph Hearst au **Metropolitan Museum** dans le numéro de mars du *Bulletin du Musée*. Les vases en question, presque tous attiques, au nombre de 65, sont exposés dans trois salles du Musée; ils sont présentés par ordre chronologique et considérés comme un restituit de la peinture grecque. M. Hearst les collectionnait depuis 1901, et il en avait réuni 400, soit la plus belle collection privée de poterie ancienne en Amérique.

Le **Metropolitan Museum** a reçu, grâce à la *Hearst Foundation*, les intérieurs de trois maisons anglaises du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le **Museum of Modern Art** de New York a publié en français et en anglais un album contenant les meilleures photographies de l'exposition de l'année dernière, la *Grande Famille des Hommes* (Family of Man), organisée par Edouard Steichen qui, on le sait, y a travaillé trois ans et a fait son choix parmi trois millions d'images.

Le **Museum of Modern Art** annonce qu'il désire « accroître la compréhension entre les Etats-Unis et les autres nations par la présentation d'œuvres d'art ». Il rappelle qu'il a envoyé 30 expositions dans 24 pays. Le programme d'expositions a pour directeur Porter A. McCray.

Trois sculptures contemporaines sont

achetées par le **Musée de Baltimore** (par Arp, Lipchitz, Lassaw).

Miss Ima Hogg vient de faire don de sa splendide demeure de Bayou Bend (River Oaks) au Musée des Beaux-Arts. La maison et les collections deviendront un musée d'Arts décoratifs, sous le nom de **The Bayou Bend Collections**. La collection de Miss Hogg est décrite par M. Lee Malone, directeur du Musée, comme l'une des trois premières collections au monde, d'art décoratif américain. C'est un très bel ensemble de mobilier et divers objets datant de l'époque des premiers colons américains, et notamment une collection très rare de meubles américains du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Hanns Swarzenski annonce (*Bull. du Musée de Boston*, hiver 1956) qu'une peinture de l'Allemagne du Sud (avant Dürer), représentant l'*Homme de Douleurs*, a été donnée par les amis du collectionneur Russel Allen, en souvenir de lui.

Une miniature sur vélin, représentant le *Jugement dernier*, signée « Egregius Pictor Franciscus » (peintre français du XV<sup>e</sup> siècle), et datant des environs de 1470, a été achetée chez Sotheby en avril par l'**Art Institute de Chicago**. C'est la première miniature de manuscrit achetée par l'Institut. Cette œuvre sera jointe à la série des Peintures.

Dans son numéro de février 1957, le *Bulletin du Musée de Cincinnati* donne les rapports annuels de son directeur, M. Philip R. Adams, pour 1952-1955. Le Musée est en pleine expansion; il a accueilli en deux ans 1.300 nouveaux amis; il a reçu en 1954-1955 le nombre considérable de 205.000 visiteurs. Grâce à M. Julius Fleischmann a été créé un Contemporary Art Center (1954). Un petit tableau attribué à Botticelli a été acquis, *Judith et la tête d'Holoferne*, étudié dans le numéro de mars 1956; un don anonyme a fait entrer une *Nature morte* de Cézanne; deux paysages de Pissarro (1875 et 1899), un Sisley (*Vue de Moret*, don Albert Strietman) sont entrés, ainsi qu'un Aert Van Neer, de nombreux tableaux américains, deux pièces (1730, 1810) avec leurs meubles, des bronzes, un tapis mongol dit déjà le *Cincinnati Carpet*, un des plus grands tapis persans connus (XVI<sup>e</sup> siècle), des

poteries islamiques et préislamiques (le Musée en possède maintenant une des collections les plus remarquables) et de nombreuses estampes contemporaines. Le Musée s'oriente vers une présentation « éducative » dont les résultats sont visibles.

Trois tableaux attribués à Titien et rendus à Lorenzo Lotto, par Berenson, sont entrés au **Musée de Cleveland**; ils sont étudiés par Henry S. Francis dans le *Bulletin* de mars de ce musée.

Le **Print Club de Cleveland** achète depuis sa fondation (1919) des gravures significatives d'artistes anciens et contemporains; chaque année, il en fait don au musée.

Un torse mexicain donné par M. R. Henry Norweb en 1939 au **Musée de Cleveland** était très mutilé, il lui manquait un genou replié. Or, un des Amis du Musée a retrouvé en 1956 ce genou manquant à Mexico, chez un indien sourd-muet, qui vend des pièces archéologiques. Sa mémoire visuelle lui a permis de le reconnaître, au grand étonnement de sa femme qui l'a cru fou.

Une main de Bouddha et une statue en bois de divinité Shintoïste, entrées récemment à ce Musée, sont étudiées par Sherman E. Lee dans le *Bulletin* du Musée (janv. 1957).

Le même Musée a acheté, grâce au John L. Severance Fund, un excellent exemple de *raigo* (représentation de Amida, le Bouddha de l'est, tirant à soi l'âme du croyant), icône portative du XIV<sup>e</sup> siècle (cf. Sherman E. Lee dans *Bull. of the Cleveland Museum*, avril 1957).

Des meubles chinois du XVII<sup>e</sup> siècle ont été donnés par Mme R. Henry Norweb.

Mme Richard Inglis a donné en souvenir de son mari un fonds de 500.000 dollars au **Musée de Cleveland**.

Mme Horace E. Dodge, veuve du magnat de l'automobile, a offert au **Detroit Institute of Arts** huit immenses peintures murales de José Sert, représentant *les Aventures de Simbald le Marin*. Exécutées pour le roi d'Espagne Alphonse XIII, qui ne put les payer, elles ont été acquises en 1923, en Espagne, par Mrs. Josh Cosden pour sa célèbre maison de

Palm Beach; on prétend que les énormes éléphants effrayant les domestiques de Mrs. Cosden, elle fut amenée à vendre au bout de deux ans sa maison à Mrs. Dodge. Cette « fabuleuse » villa, bien que construite par Addison Mizner, n'aurait pas trouvé d'acquéreur au prix de 2.500.000 dollars, et serait abattue bientôt.

Un théâtre de marionnettes anglais des environs de 1870, avec un répertoire, a été acquis par le **Detroit Museum of Art** pour la *McPharlin Collection*.

Le **Musée d'Indianapolis** (cf. son *Bulletin* d'avril) a reçu une statuette en terre cuite par Michael Rysbrack (1694-1770), grâce à la générosité de Mrs. Albert J. Beveridge, des estampes de Claude et de Rembrandt et des précis d'armures italiennes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (don du Clowes Fund), ainsi qu'une peinture de Georges Michel (Delavan Smith Fund).

Une tête venant d'Ecbatane (V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) a été achetée par le **Musée des Beaux-Arts de Kansas City**.

La ville de **Leicester** avait vendu après le Reform Bill de 1832 une paire de très beaux chandeliers d'argent offerts en 1683, moyennant 26 livres. Le Musée de cette ville vient de les racheter avec l'aide du *National Art Collection Fund*, moyennant 500 livres.

Le **Los Angeles County Museum**, dirigé par Jean Delacour, s'agrandit d'une salle de conférences pour 500 personnes, qui sera achevée en janvier 1958.

Le **Philadelphia Museum of Art** vient d'acquérir deux peintures à l'huile du peintre génois Alessandro Magnasco, venant de la *Fondation Jay Cooke*. Ces peintures forment une paire; elles représentent respectivement la *Pénitence des Moines Franciscains* et un *Sermon à des Novices Jésuites*.

Un grand panneau florentin du XIV<sup>e</sup> siècle représentant la *Vierge à l'Enfant et quatre saints* a été acheté par le **Memorial Art Gallery of the University of Rochester**, grâce au *Marion Stratton Gould Fund*. Attribué à Nardo di Cione, frère d'Orca-



gna, il vient de la vente Marzell von Nemes (Munich, 1931).

Trois peintures hollandaises anciennes, un Salomon van Ruisdael, un Arent Hrentszoon et un Albert Cuyp ont été donnés à l'Art Gallery de Toronto à titre de legs de M. W. Redelmeier. On sait que M. Redelmeier, depuis son arrivée juste avant la guerre jusqu'à sa mort en 1953, a été un des donateurs et conseillers du Musée, auquel il a donné dès 1940 *le Mariage paysan* de Brueghel le jeune.

Le sixième bal au profit du Musée de Toronto a lieu en mai; le thème est « un chef-d'œuvre masqué »; plus de mille personnes cherchent dans les histoires de l'art une idée de costume. Ces bals ont servi dans le passé à acheter des œuvres d'art, dont un bronze d'Henri Moore, une toile d'Albert Gleize, une de Rouault, une fresque espagnole.

Le Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn. (*Bulletin*, avril 1957) annonce la réouverture, après des travaux de réinstallation, des trois salles de la Renaissance. On peut y voir maintenant un relief de marbre, récemment acquis par le Musée, *la Vierge et l'Enfant*, attribué à Domenico Rosselli.

Grâce à Mrs Williams H. Singer et à la Pangborn Foundation, le Washington County Museum of Fine Arts, à Hagerstown, a acquis le *Portrait de Femme* de Titien, de l'ancienne collection Ambrosyzy Migazzy.

Le Washington County Museum of Fine Arts a fêté ses vingt-cinq ans en 1956. Il a rappelé la mémoire de ses fondateurs, Williams H. Singer Jr. et Mme Singer, et a confirmé

son intention de se consacrer à l'éducation artistique de Hagerstown et du Comté de Washington.

Le Worcester Art Museum (Mass) a acheté dans une vente, chez Gutekunst et Klipstein, à Berne (22 nov. 1956), un important dessin de Rembrandt, *la Décollation de saint Jean-Baptiste*.

Ce Musée expose un don important d'art européen contemporain et les œuvres de Lancelot Ney.

Il a acheté à Bruxelles, grâce à l'Alexander and Caroline Murdock de Wilt Fund, deux portraits représentant un mari et une femme, par Cornelis van der Voort (1576-1624), et un *Ange apparaissant à saint Pierre*, de Benjamin Cuyp (1612-1652).

#### ITALIE

*Musei*, album de soixante planches de documentation technique, destiné principalement aux architectes et leur fournissant des documents sur les réalisations contemporaines, texte italien par Bassi, Berlanda et Boschetti, Milan, Vallardi, et Paris, Vincent, Freal, 1956, in-4°, 32 p., 60 pl.

L'éditorial du *Burlington Magazine* de mars appelle la création à Florence d'un Musée de la fresque. En effet, les fresques enlevées des divers édifices, ou à enlever, ne peuvent être conservées actuellement qu'aux Archives de l'Etat, dans des locaux trop petits et où le danger de feu est extrême. Le même article estime que le chiffre des sommes consacrées depuis sept ans à la reconstruction du Musée monte à 140.000 livres, soit bien plus que la National Gallery, dont les travaux sont parfois estimés très dispendieux par le public anglais.

Les collections d'art de l'Ospedale Maggiore de Milan (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.)

sont étudiées par Giacomo C. Bascapè, dans un volume paru à Milan, aux éditions Silvana (126 p., 34 pl., coul., 180 en noir).

Un compte rendu de la conférence de l'ICOM sur le projet d'un Musée-pilote à Palerme en vue d'illustrer l'interdépendance des civilisations est donné par les *ICOM News* de février 1957.

Le Palazzo Pecci, à Rome, est transformé en musée sur l'histoire de cette ancienne famille.

La *Muta*, fameuse peinture de Raphaël, a été attribuée après trente ans de lutttes, au Musée d'Urbino et non aux Offices de Florence, où on la voyait depuis très longtemps. Le maire de Florence a essayé de la retenir, s'appuyant sur une clause de la donation faite par Anna Maria Ludovica de Médicis au Grand Duché de Toscane (1737), selon laquelle les œuvres d'art « ne devraient pas quitter la cité », mais le Ministère de l'Education nationale en a décidé autrement en 1930, l'attribuant à la ville natale du peintre, qui ne possédait aucun de ses tableaux. Aucun journal n'avait, à l'époque, été autorisé à parler de ce transfert. Cependant, en 1932 et jusqu'à cette année, le tableau, venu à Florence pour une exposition, y était resté. Une décision du *Consiglio di Stato* le renvoie à Urbino.

#### SUISSE

Un tableau acquis par le Musée de Bâle pour 12.850 dollars, comme un Courbet (*Femme endormie avec un chien*), est rendu à son vendeur, car les experts français s'occupant de Courbet disent qu'elle est d'un obscur peintre hongrois : Guzula Benczur, et vaut 250 dollars.

### NOMINATIONS ET PROMOTIONS

Par arrêté du 2 avril, M. Georges Bourgin, directeur honoraire des Archives de France, est nommé président du 82<sup>e</sup> Congrès national des Sociétés savantes, tenu à Bordeaux en 1957 (*J. O.*, 14 avril).

Par arrêté du 1<sup>er</sup> avril 1957, M. Paul Deschamps, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux, a été nommé conservateur

en chef des Musées nationaux, et titularisé dans cet emploi à compter du 1<sup>er</sup> janvier 1956 (*J. O.*, 14 avril).

Par décret en date du 4 avril 1957, est approuvée l'élection par l'Académie des Beaux-Arts de M. Jacques Carlu, architecte, au siège d'académicien titulaire devenu vacant dans la section d'architecture, par suite du

décès de M. Emmanuel Pontremoli (*J. O.*, 9 avril).

Parmi les nouveaux membres titulaires du Comité des Travaux historiques, citons MM. Jean Hubert et Michel François.

M. Gaston Wiet a été élu membre de l'Académie des Inscriptions le 13 avril. On sait que ce grand savant.

arabisant, a été directeur du Musée musulman du Caire (1926-1951), dont il a publié le catalogue, qu'il est notamment l'auteur, avec M. Louis Hauteœur, d'un livre sur les *Mosquées du Caire*, et qu'il occupe actuellement la chaire de langue et littérature arabes au Collège de France.

M. Yves Brayer a été élu membre de l'Académie des Beaux-Arts.

Par arrêté du 15 mars 1957 :

Mme Jacques Levy, née Esther Levi, bibliothécaire du Musée Guimet, a été admise, sur sa demande, à faire valoir ses droits à une pension de retraite pour ancienneté d'âge et de services, à compter du 12 novembre 1956, et nommée, à compter de la même date, conservateur honoraire des Musées nationaux.

Mlle Hauchecorne (Antoinette), assistante au Muset Guimet, a été nommée bibliothécaire du Musée Guimet et titularisée dans cet emploi à compter du 1<sup>er</sup> décembre 1956, en remplacement de Mme J. Levy (J. O., 24.1957).

Par décret du 23 avril 1957, sont promus notamment : officiers de la Légion d'honneur, M. L.-J.-P. Laurichesse, secrétaire général du Centre national de la Recherche scientifique ; chevalier : Mme Minor, chef du bureau des Services culturels de New York, section relative aux arts (J. O. des 29 et 30 avril).

Un arrêté du 7 mars 1957 annonce que M. Delaage, architecte en chef des bâtiments civils et des palais nationaux est chargé de l'immeuble, sis rue Chaptal : Institut d'esthétique de l'Université de Paris (J. O., 19.3.1957).

M<sup>r</sup> Pierre Kraemer-Raine, avocat du Ministère de l'Education nationale, est promu au grade d'officier de la Légion d'honneur par décret du 21 mai (J. O., 28.5.1957).

Le Dr Fiedrich Bone a succédé à son ami Emile Conrad comme directeur du Musée d'Hanovre.

Le Dr Heinrich Kreisel succède au Dr Joseph Maria Ritz comme directeur du Musée de Munich.

Le Dr Kurt Martin, ancien directeur du Musée municipal, a été nommé directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Karlsruhe. Il a été remplacé au Musée par le Dr Jan Lauts.

Le Professeur Dr Leopold Reidemeister, précédemment au Musée Wallraf-Richartz, de Cologne, est nommé directeur des Musées municipaux de Berlin-Dahlem, remplaçant le professeur Heinrich Zimmermann, qui a pris sa retraite ; le Dr Cornelius Müller Hofstede devient directeur du département des Peintures.

Le Dr Hans Konrad Röthel, ancien conservateur en chef des collections de peintures de Bavière, est nommé directeur de la Galerie Nationale à Munich.

Le Dr Rudolf Wesenberg est nommé conservateur en chef de la Rhénanie du Nord.

Le Professeur Gérard Garitte, de l'Université de Louvain, a été récemment envoyé en mission officielle par l'UNESCO, dans le but d'examiner les manuscrits du monastère Sainte-Catherine, sur le Sinaï, endommagés par les troupes d'Israël.

M. William Scott Abell Dale M. A., Ph. D. est nommé conservateur de l'Art Gallery de Toronto, poste vacant depuis 1954. M. Dale a passé sa thèse à Harvard sur les Ivoires anglais (925-1174) ; il a travaillé à la National Gallery du Canada, et a étudié les Primitifs canadiens. Il a étudié aussi pendant six ans la peinture et la sculpture de la Renaissance. Il occupera son poste en septembre.

M. David E. Finley, ancien directeur de la National Gallery de Washington, est élu membre des Trustees de la Corcoran Gallery ; il est aussi président de la National Fine Arts Commission.

M. John W. Gardner a été nommé Trustee du Metropolitan Museum. Ancien président de la Carnegie Corporation de New York (1949-1955), il fait partie de l'American Academy of Arts and Sciences et de la Royal Society of Arts.

Mrs. Shirley Hayem est executive Director du Louisiana State Museum à la Nouvelle-Orléans.

Nelson A. Rockefeller succède à John Hay Whitney comme président des Trustees du Museum of Modern Art.

M. George W. Staempfli, ancien conservateur du Houston Museum (Texas), est nommé co-ordinator du Programme des Beaux-Arts à la Commission des Etats-Unis pour l'Exposition internationale de Bruxelles.

M. Max William Sullivan est nommé directeur du Portland Art Museum.

M. Hanns Swarzenski est nommé Curator du département des Arts décoratifs au Musée de Boston.

M. Cornelis Vermeule est nommé Curator du département classique au Musée de Boston ; il entrera en fonctions le 1<sup>er</sup> octobre 1957.

Bruce Wear, diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Chicago, est nommé conservateur adjoint du Thomas Gilcrease Institute of American History and Art de Tulsa.

Mary Elizabeth King est conservateur des tissus de l'hémisphère ouest au Textile Museum de Washington.

John M. Ingalls est directeur du Jacksonville Art Museum, Fla.

Le Dr Ludwig Schudt et le Dr Heinrich Schwarz ont été nommés membres sociétaires de la Bibliothèque Hertziana de Rome, ainsi que le Professeur Dr Harald Keller et le Dr Rudolf Wittkower.

## LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

L'ordre des Arts et Lettres est institué par un décret du 2 mai 1957 (J. O. du 3). « Destiné à récompenser

les personnes qui se sont distinguées par leurs créations dans le domaine artistique ou littéraire ou

par la contribution qu'elles ont apportée au rayonnement des arts et lettres en France et dans le monde »,



il comprend les grades de commandeur, officier, chevalier. L'insigne est une croix double face à huit branches, comportant chacune deux extrémités terminées par une boule dorée.

Un arrêté portant inscription à des tableaux d'avancement, promotions et nomination pour les **Archives de France** a paru au *J. O.* du 7.5.1957.

Une loi du 11 mars 1957 est promulguée sur la **Propriété littéraire et artistique** (*J. O.*, 14.3.1957).

ART. 21. — L'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit, et d'en tirer un profit pécuniaire.

Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants-droit pendant l'année civile en cours et les cinquante années qui suivent.

ART. 26. — Le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend : le droit de représentation et le droit de reproduction.

ART. 75. — Outre les procès verbaux des officiers ou agents de police judiciaire, la preuve de la matérialité d'une représentation, d'une exécution ou d'une diffusion quelconque, ainsi que celle de toute infraction aux dispositions de l'article 46, pourra résulter des constatations d'un agent désigné

par les organismes professionnels d'auteurs, agréé par le ministre chargé des arts et lettres et assermenté dans les conditions prévues par un règlement d'administration publique.

ART. 76. — Dans le cas d'infraction aux dispositions de l'article 42, l'auteur et les officiers ministériels pourront être condamnés solidairement, au profit des bénéficiaires du droit de suite, à des dommages-intérêts.

A l'académie des Beaux-Arts, M. Roger-Ferdinand a commenté la loi, estimant qu'il y avait désormais un apaisement pour l'artiste quant au droit de suite, mais il prévoit des difficultés pour la notion de « droits voisins ».

Un arrêté en date du 8 février 1957, portant délimitation des **circonscriptions archéologiques** des antiquités préhistoriques et historiques, a paru au *J. O.*, du 5.3.1957.

Arrêté du 15 mars 1957 portant affectation au Ministère de l'Education nationale, en vue de l'installation de Musées et de services administratifs, d'une partie du quartier des **Grandes Ecuries à Versailles** (*J. O.*, 13.4.).

La liste d'aptitude aux fonctions de

**conservateur et assistants des Musées nationaux**, de conservateur et assistants des Musées classés et du personnel scientifique des Musées contrôlés (arrêté du 10 avril) a paru au *J. O.* du 27 avril.

Par décret en date du 8 avril, le secrétaire perpétuel de l'**Académie Française** est autorisé à accepter, au nom de cette compagnie, le legs universel consenti par Mlle Valentine Peiresco, dite de Wolmar.

Par arrêté en date du 19 mars 1957, les prévisions de recettes et de dépenses du budget additionnel du **Museum national d'histoire naturelle** sont augmentées d'une somme de 17.541.050 F (*J. O.*, 6.4.1957).

Par arrêté interministériel (Education nationale - Finances) en date du 30 novembre 1956, le budget autonome primitif du **Musée Rodin** pour l'exercice 1957 a été approuvé, en recettes et en dépenses, à la somme de 16.150.000 F.

Par arrêté interministériel (Education nationale - Finances) en date du 30 novembre 1956, le budget autonome additionnel du **Musée Rodin** pour l'exercice 1956 a été approuvé, en recettes et en dépenses, à la somme de 27.800.000 F (*J. O.*, 31.3.1957).

## CONGRÈS — ÉCOLES — CONFÉRENCES

Le **X<sup>e</sup> Congrès d'Histoire de l'Architecture** aura lieu à Turin du 8 au 15 septembre, il est organisé par le Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, présidé par M. Mario Salmi.

Un **Congrès des Arts plastiques** a eu lieu au Kremlin du 27 février au 7 mars. Le délégué Dementi Chmarinov a dit que l'art du réalisme soviétique devait être ennemi du « photographisme » ; mais, en même temps, B. Johanson a fait le procès de « l'abstractionnisme », dont de nombreux artistes soviétiques ont pu constater à Venise, cette année, qu'il était « à la mode ». Boris Némenski a montré l'importance du « problème de l'éducation esthétique, large et multilatérale du peuple », et notamment des enfants.

Le **Centre d'Etudes supérieures de Civilisation médiévale** annonce

sa quatrième session (11 juillet-14 août). D'éminents spécialistes y donneront des cours ; on entendra notamment M. Salmi (*Recherches sur la sculpture romane en Toscane*), M. Deschamps (*Eglises romanes sur les routes de pèlerinage*), M. Marcel Aubert (*Existe-t-il une architecture cistercienne ?*) et M. Crozet (*Aspects de l'Art roman en Navarre espagnole*). La session comprendra aussi des excursions.

Le **Congrès annuel de l'Association française des Conservateurs** aura lieu à Limoges du 4 au 8 septembre. Les journées d'étude ont eu lieu à Paris et en Ile-de-France du 9 au 12 mai.

L'**Association canadienne des Conservateurs de Musées** a tenu son dixième congrès à Calgary du 27 mai au 1<sup>er</sup> juin.

Le **Centre international des Arts et du Costume** rappelle, dans un récent *Bulletin*, ses activités de 1956, notamment la première exposition internationale de l'habillement, et la réunion au palais Grassi sur la « notion et conception du costume ».

Le Centre prépare une histoire de Venise en dix-huit volumes dirigée par le professeur Roberto Cessi, et son bureau de documentation a terminé le classement des archives du Magistrat aux Pompes, avec le texte intégral des lois somptuaires à Venise du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle. Il annonce aussi une bibliographie critique internationale du costume.

Le 29 mai, M. Jacques Thirion, ancien élève agrégé de l'**Ecole du Louvre**, a soutenu une thèse intitulée *Recherches sur les rapports entre la gravure et le mobilier français de la Renaissance*. Il a obtenu la note : très bien avec éloges. La *Gazette* pu-

bliera prochainement un article de lui sur un des points qu'il a brillamment démontrés dans son travail.

Un enseignement de la muséographie a été organisé par l'**Institute of Fine Arts** de l'Université de New York et le **Metropolitan Museum** (cf. *College Art Journal*, N. Y., t. XV, n° 4, 1956).

Une bibliothèque vient d'être fondée pour l'étude de la peinture américaine; c'est la **Waldron Phoenix Belknap Junior Research Library** à Winterthur. Le bibliothécaire, Charles Coleman Sellers, a étudié l'histoire du peintre Peale. On sait que M. Belknap a commencé par vouloir étudier ses portraits de famille, et que cela l'a amené à des recherches sur la peinture américaine et ses origines anglaises.

L'Ecole du Musée de Worcester a maintenant cinquante-cinq ans. Comme les autres écoles de ce type, elle enseigne les éléments essentiels de la peinture et de l'esthétique. Le nombre de ses élèves est limité à cinquante afin de mieux les entraîner.

On signale (*Weltkunst*, 1<sup>er</sup> mars 1957) que la villa Massimo, à Rome, qui vient d'être reconstruite pour la seconde fois est redevenue depuis octobre 1956 l'**Académie allemande de Rome**, dont est chargé le professeur Herbert Gericke, qui y avait déjà assumé un rôle si important de 1928 à 1938.

#### FRANCE

Mme Bouchot-Saupique résume l'exposition des **miniatures et émaux du don David-Weill** au Musée du Louvre (*Revue des Arts*, janv. 1957). Elle montre que cet « amateur érudit et conscient » a voulu, en la formant, conserver « le tableau du mouvement des esprits et des modes d'expression plastique à une époque brillante ».

Une exposition d'artistes ayant travaillé depuis l'impressionnisme jusqu'à 1940 a eu lieu au Musée d'Art juif.

La revue *Goya* du mois de nov-déc. 1956 signale l'exposition du **cent cin-**

A la **Walters Art Gallery** ont eu lieu **deux conférences**, les 31 mars et 14 avril 1957. La première, intitulée *The Barbizon School*, par M. Edwards S. King, portait sur la génération de 1830, et la seconde, par M. Philippe Verdier, intitulée *America's Recognition of Barye*, portait sur la sculpture de Barye.

A l'occasion d'une exposition de *Céramique nationale du XIX<sup>e</sup> siècle*, le professeur Walter Read Hovey a fait une conférence sur les **Arts de la Céramique**, le 27 février dernier, à l'Université de Pittsburgh.

Le 27 janvier dernier à *New Haven* (Conn.), les professeurs George H. Hamilton et Charles Seymour, de l'Université de Yale, ont commenté tous les avantages que les étudiants peuvent tirer de l'étude de l'histoire de l'Art.

M. Francis Salet, qui étudie depuis longtemps la **cathédrale de Sens**, a fait à son sujet une communication très importante à l'Académie des Inscriptions : le chantier comme il le montre, a été ouvert non en 1140, mais entre 1124 et 1128.

M. Edouard Salin a fait le 30 mars aux Inscriptions un exposé sur les **fouilles de Saint-Denis**. Quarante sépultures confirment la conclusion à laquelle M. Salin était arrivé en 1954 : inhumation *ad sanctos* auprès des corps de saint Denis, saint Rustique et saint Eleuthère.

Une intéressante conférence sur **Gainsborough et le paysage britannique** a été donnée par Ellis K. Waterhouse à l'Université de Yale le 11 mars.

La Conférence annuelle de l'American Federation of Art a eu lieu à Houston (Texas) en avril 1957; elle était consacrée à la **Contribution de notre époque à la pensée et à l'expression scientifique**.

Notre collaborateur M. Carl Nordenfalk, conservateur du Musée national de Stockholm, a donné le 7 avril une conférence au Metropolitan Museum de New York sur le **Claudius Civilis de Rembrandt**.

M. Hermann Fillitz, conservateur en chef de la Wiener Schatzkammer, a fait, le vendredi 29 mars, à l'Ecole du Louvre, une conférence sur les **Trésors impériaux de Vienne**.

M. Clemens Holzmeister a donné le 15 mai 1957 une conférence à la Comédie des Champs-Élysées (Paris). On sait que ce grand architecte autrichien (né en 1886 à Fulpmes, près Innsbruck) s'est déjà distingué avant la guerre de 1914 par ses travaux dans le Tyrol du Sud, qu'il a construit ensuite le four crématoire de Vienne, les palais gouvernementaux d'Ankara (où il a été accueilli de 1938 à 1945), des églises à Vienne, Berlin, au Brésil, et le théâtre du festival de Salzbourg.

#### EXPOSITIONS

quantenaire de **Fragonard** faite au Musée de Besançon et souligne le « paradoxe du destin », qui ne fait consacrer qu'un « hommage assez maigre à Fragonard, un des peintres les plus doués et les plus représentatifs du XVIII<sup>e</sup> siècle ».

M. Valentin de Sambricio fait le bilan de l'exposition de **Tiepolo à Goya** du Musée de Bordeaux (*Goya*, juill.-août 1956). Il signale plusieurs ensembles importants : celui des œuvres de Magnasco, la série des dessins de Vittore Ghislandi (Fra Galgario) et les peintures de Fragonard ainsi que le choix des Goya, jalonnant la carrière de l'artiste.

M. Pierre Quarré expose au Musée de Dijon des documents et des œuvres d'art sur le **Diocèse de Dijon** (Histoire et Art). Bien qu'il se défende d'avoir choisi les objets pour autre chose que leur intérêt local, on remarque dans cette histoire des cathédrales, des abbayes, paroisses, confréries, patrons, des croix, des reliquaires, des bannières, des portraits et des manuscrits formant un ensemble très heureux. M. Quarré annonce dans son catalogue une étude sur le tympan de Saint-Bénigne à paraître bientôt dans la *Gazette*.

Exposition **Toulouse-Lautrec** (pièces du Musée d'Albi et de la col-



lection de Mme Dortu) au Palais de la Méditerranée à Nice. L'exposition est centrée sur le séjour à Nice de Lautrec dans sa jeunesse.

Du 16 février au 26 mars le Musée Paul-Dupuy a présenté à Toulouse les gravures des artistes espagnols contemporains (collections des éditions de la *Rosa Vera*). MM. Victor d'Imbert et Jaume Pla, qui comptent parmi les rénovateurs de l'estampe espagnole, ont demandé aux meilleurs artistes résidant en Espagne, d'exécuter une planche, pour laquelle ils ont sollicité le commentaire d'un poète ou d'un prosateur. Cette méthode originale pourrait apporter des lumières inattendues aux critiques contemporains. L'exposition a pu être réalisée grâce à l'appui de M. Antonio Villacieros, directeur général des Relations culturelles à Madrid, et de M. Joan Ainaud de Lasarte, directeur des Musées de Barcelone. Toulouse a été la première ville à la recevoir. Par les soins de M. Robert Mesuret, elle sera présentée ensuite dans sept musées du sud de la France.

Durant son séjour au Musée Paul-Dupuy, elle a obtenu un très grand succès tant auprès des lettrés qu'auprès des artistes. Les classes d'espagnol y ont été conduites. Le 22 mars, M. Mérimée, professeur à la Faculté des Lettres, et M. Serra Baldo, chargé de conférences, ont pour leurs étudiants commenté ces textes.

Mme Cart fait dans la *Revue des Arts* (1957, I) le bilan sommaire des expositions itinérantes organisées par son Service éducatif. Elle montre l'action considérable exercée par elles sur les enfants des collèges.

Les projets des divers Musées français pour l'année 1957, tels qu'ils sont indiqués dans le dernier numéro de *Musées et Collections publiques de France* :

— L'exposition la plus importante semble celle du Musée de Dijon sur le Diocèse de Dijon dans l'Histoire et dans l'Art qui vient de commencer;

— Les artistes commémorés sont très divers : Legros (Dijon), Lehmann (Belfort), Louis Watteau (Saint-Amand-les-Eaux), les dessins d'Ingres sur le thème de l'âge d'or à Montauban.

— La gravure est à l'honneur : exposition d'imagerie chartraine an-

cienne à Chartres, les éditions illustrées de La Fontaine à Château-Thierry, des estampes anciennes à Maubeuge et à Nantes, des gravures contemporaines dans une dizaine de musées, l'iconographie régionale à Brou.

Parmi les expositions circulantes, relevons celle de l'Unesco (peintures chinoises), celle des dessins américains, le Salon de la Photographie.

Les deux suivantes nous semblent encore plus intéressantes, parce qu'elles mettent en valeur les collections des Musées : Les plus beaux objets des musées barrois, à Bar, et Autour de Claude Lorrain, à Nancy.

#### AFRIQUE DU SUD

Le collectionneur H.L. Boulbee donne, dans le *South African Museums Association Bulletin* de septembre 1956, une communication sur les problèmes muséographiques posés par les expositions, et il apporte des suggestions importantes pour ses collègues.

#### ALLEMAGNE

En 1956 a eu lieu l'exposition commémorative, à Ansbach, du margrave Alexander von Ansbach-Bayreuth (1736-1806), pour le 150<sup>e</sup> anniversaire de sa mort. Le catalogue est dû à Günther Schumann.

Au Landesmuseum de Darmstadt une exposition de dessins de Canaletto et Bellotto.

Au Musée de Darmstadt, une exposition a attiré l'attention à nouveau sur Johannes Motzahn, le peintre-graveur, qui a fait notamment partie du Bauhaus en 1919.

Au Musée de Dortmund, exposition d'art plastique esquimau du Canada.

Le Musée de Düsseldorf a exposé quarante-huit tableaux et cent quatre dessins de Füssli, grâce à MM. K. Naef, L. Boissonnas, P. Ganz et R. Wehrli qui possède, comme on le sait, une belle collection d'œuvres de l'artiste.

Au Stadelisch Institute de Frankfurt, exposition des aquarelles et dessins d'un ami de Goethe, Kraus.

Au Musée des Arts décoratifs de Francfort-sur-le-Main, exposition de céramique et porcelaine d'Asie, comprenant entre autres de nombreux exemples de porcelaine chinoise, tant des premières dynasties que de la période classique. De plus, œuvres perses et turques en provenance de Vienne.

Le Musée de Hambourg a exposé au printemps cent quatre-vingt dessins d'artistes italiens (1500-1800) empruntés à ses collections.

Au Musée de Mannheim, une exposition des impressionnistes et expressionnistes allemands provenant de la Sarre.

Le Musée de Sarrebrück se trouve pour quelques semaines à Mannheim, n'ayant pas encore définitivement un toit pour abriter ses collections. Il expose soixante-douze œuvres, dont cinquante eaux-fortes d'Otto Dix à Thema. Citons encore, entre autres artistes représentés, August Macke, Klee et Liebermann.

L'exposition des dessins de Rembrandt, à Munich, qui fait suite aux expositions de l'année Rembrandt 1956, est organisée par le Dr Peter Hakm, auteur d'un catalogue pratique avec le Dr Wolfgang Wegner. Elle réunit des dessins de tous les points du monde, parmi lesquels nous citerons des lavis, des dessins au crayon datant de la jeunesse de l'artiste et cinquante-sept eaux-fortes.

A l'occasion de l'exposition Rembrandt (Maison des Arts, Munich), le professeur Buchner pose le problème de l'authenticité de deux tableaux, jusqu'à maintenant considérés comme des copies. Il attire l'attention sur certaines caractéristiques picturales ou particularités qui apparaissent après étude de ces deux tableaux aux ultraviolets et qui feraient penser à des œuvres de Rembrandt ou de son école.

Une exposition sur le paysage du sud de l'Allemagne a eu lieu à Nuremberg jusqu'à mars 1957. Elle comprenait des documents venus des archives en même temps que des gravures du Cabinet des Estampes.

Au Musée d'Osnabrück, panorama du dessin du XX<sup>e</sup> siècle.

Exposition au **Musée d'Ulm de la collection du Dr Gunther Grzimek**, consacrée aux peintres maniéristes (1520-1640), avec un bon catalogue bien illustré.

#### ANGLETERRE

Un choix de soixante-dix **dessins d'Ingres**, réalisé par M. Ternois, conservateur du Musée de Montauban (surtout des études), a été présenté à **Londres**, par l'Art Council. Plusieurs expositions lui succéderont, une de cent soixante **peintures du Musée d'Art moderne**, une de cent **céramiques récentes de Picasso** (choisies par lui et par M. Douglas Cooper), et une de soixante-quinze **peintures du Musée Solomon B. Guggenheim**.

D'autre part, une exposition circulante **William Palmer (1805-1881)**, célèbre visionnaire anglais de la suite de Blake, a été organisée par le **British Art Council**.

Tandis que Mrs Lilian Sommer-ville, directrice du Département des Beaux-Arts, a fait un voyage rapide à Toledo, Cleveland, Ottawa, Toronto et Montréal, pour préparer une **exposition du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais**, qui viendra en Amérique en 1958.

Une exposition d'**art primitif de la Guinée** est présentée à Londres, à l'**Institut des Arts contemporains**.

Le *Times* du 6 mai 1957 donne l'opinion de « l'homme de la rue » sur l'exposition d'été de la **Royal Academy**. Il note tout d'abord que le premier jour (inauguration privée) deux cent vingt-cinq peintures ont été achetées. Il oppose la méthode d'acquisition d'une famille de Chicago « à l'accent étranger » choisissant d'après le « status » du peintre, à celle d'un amateur régulier londonien qui choisit avec le soin d'une « femme faisant une sélection de rideaux ou de tapis ». Il remarque que les jeunes peintres ont moins de succès que les vieux, et que l'œuvre la plus appréciée est une gravure « sans danger » de Miss Winifred Austen ayant au bout de trois jours vingt-deux étoiles rouges.

Le *Times* du 17 avril exprime un sentiment réservé sur l'exposition des **peintures de la R. Guggenheim Collection** qu'on voit maintenant à la **Tate Gallery**. Il fait observer que si on doit y voir un choix de « the best of to-day and the best of yesterday »,

les tableaux les plus anciens, ceux de Kandinsky, de Delaunay, de Chagall et de leurs contemporains qu'il admire, sont meilleurs que ceux de leurs successeurs.

Une exposition des **Peintures appartenant aux collections privées d'Irlande** s'est ouverte à la **Galerie municipale d'Art moderne de Dublin**, le 20 mai, dans le cadre du Festival de Printemps d'Irlande, *An Tostal*; cette exposition, qui est la première de ce genre en Irlande, se poursuivra jusqu'au 25 août.

#### ETATS-UNIS

En un mois, 41.000 visiteurs sont venus voir la magnifique collection des **chefs-d'œuvre des Musées de São-Paulo**, au **Metropolitan Museum**. L'exposition sera prolongée d'un autre mois.

En mars dernier a eu lieu, au **Brooklyn Museum**, une rétrospective du **dessin américain** au cours des cinquante dernières années.

Une exposition de **Portraits** composée de peintures de maîtres, d'estampes et de photographies du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle a été organisée par le **Munson Williams Proctor Institute**, à New York. Destinée à attirer l'attention du public sur la représentation des humains en tant que sujet, elle circulera dans plusieurs musées (**Baltimore, Dallas, Colorado Springs Fine Arts Center**).

De mars à mai 1957 a été ouverte à la **Walters Art Gallery**, de **Baltimore**, une exposition sur l'**art français du XIX<sup>e</sup> siècle**.

Au printemps a eu lieu l'exposition de la **Collection Winterbotham**, à l'**Art Institute de Chicago**. On sait que d'après un plan qui date de 1921, Joseph Winterbotham Sr. (mort en 1954) limite sa collection à trente-cinq peintures d'artistes étrangers. Le budget est prévu de telle sorte qu'on puisse améliorer constamment la collection en changeant des œuvres contre d'autres encore meilleures; la collection, d'après le même plan, doit être montrée chaque année en entier.

Des **peintures modernes du Carnegie Institute**, Galerie d'Art contemporain, sont présentées pour la première fois en dehors de Pittsburg. Il s'agit de trente-sept peintures —

une par artiste — montrant les courants « les plus avancés » de l'art contemporain qu'on peut voir au **Musée de Cincinnati**.

Le **Detroit Institute of Art** a organisé une exposition de l'**œuvre de Donald Oenslager**, connu pour ses décors de théâtre et aussi comme professeur de scénographie. On y voyait également les œuvres des élèves de M. Oenslager à Yale University. L'exposition circulera sous l'égide de l'**American Federation of Arts**.

A propos d'une exposition organisée et présentée par l'**Université de Kansas City**, le *Bulletin* du Musée (nov.-déc. 1956) publie une bonne étude de Edward A. Maser sur les peintures de **Giovanni Domenico Ferretti (1692-1768)**, du John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, consacrées aux déguisements d'Arlequin. La série a été peinte pour l'Accademia del Vangeleita de Florence.

Au Henry Clay Frick Fine Arts Department, de l'**Université de Pittsburg**, a eu lieu au printemps une exposition de **calligraphies** prêtées, en grande partie, par Walter Read Hovey, le Dr et Mme Milton Jena, M. et Mme Charles S. B. Ward (collectionneurs de Pittsburg). Ces calligraphies sont considérées comme symboles de langage ou comme variations; de façon intéressante, l'exposition montre leur influence sur l'art contemporain, et spécialement sur l'art abstrait.

M. Edwin de T. Bechtel a présenté aux Amis du **Musée de Princeton** une belle exposition de gravures et de dessins de **Callot**, et a fait une conférence-promenade sur le thème *Jacques Callot et la belle collection de ses œuvres à Princeton*.

Cinquante **peintures des collections du Texas** ont été exposées au **McNay Institute**, à San Antonio, en avril.

Le **Taft Museum (Ohio)** a ouvert une exposition de **portraits et miniatures** le 10 mars 1957.

Une exposition de **Dessins de Maîtres** a eu lieu récemment au **Musée de Worcester**.

#### ITALIE

A propos de l'exposition du XVII<sup>e</sup>



siècle à Rome, M. George Isarlo (*Combat-Art*, 1<sup>er</sup> avril 1957) nous raconte sa première visite au **Musée de Plaisance** à l'âge de vingt ans, et son émotion devant l'*Ecce Homo* d'Antonello de Messine : « Les larmes me montaient, me formaient une sorte de voile, mais à travers lequel je ressentais toujours le cri perçant de ce regard qui me prenait, qui m'immobilisait, qui m'empêchait de respirer » ; nous apprenons ensuite que le

gardien refusa son pourboire, lui disant : « Non, vous êtes artiste. »

Une exposition de **sculptures et dessins de Lorenzo Bartolini** (1777-1850) a eu lieu en 1956 à **Prato**. On sait que Bartolini a eu de nombreux rapports avec la France, qu'il a fait le portrait de David, et qu'en 1837 Balzac est allé spécialement à Florence pour voir le buste de Mme Hanska sculpté par lui.

U.R.S.S.

Exposition sur l'**art Turkmén** de ces dix dernières années à **Moscou** : peinture, sculpture, art graphique (paysages, scènes de genre, folklore, portraits). A ce propos, voir dans *Iskoustvo* (I, 1956), un article de Tcherkasov.

Un long article est consacré à l'exposition **Giorgione** de 1955 par Lazareff, dans *Iskoustvo* (I, 1956).

## LIVRES ET TRAVAUX

### ÉTUDES GÉNÉRALES.

#### ICONOGRAPHIE. DIVERS.

La Documentation française présente, à l'intention des élèves du second degré, *Cent Chefs-d'Œuvre de l'Art français*. Il s'agit d'une réédition, mais dans laquelle les dix-huit planches de peinture sont remplacées par des planches d'architecture et de sculpture. Les notices sont de M. J. Lethève; deux sont dues à M. P.-Marie Duval. Les photographies, presque toutes contemporaines, sont dues aux meilleurs maîtres du genre.

Une étude de Siegfried Giedion, consacrée à un sujet intéressant : architecture et collectivité, a paru chez Rowholt, à Hambourg, *Architektur und Gemeinschaft* (in-8°, 146 p., 16 pl.).

A Bâle, chez Birkhäuser, ont paru deux ouvrages très utiles et bien faits : le t. IV de l'*Histoire des Monuments d'Art du Canton de Lucerne* (*Das Amt Sursee*, par A. Reinle) et le t. II des *Monuments du Canton de Fribourg* (*la Ville de Fribourg*, par Marcel Strub).

*Archeology in the U.R.S.S.*, par Mikhail Miller, New York, Praeger, 1956, 232 p. — Intéressante étude sur l'histoire de l'archéologie en Russie depuis le xv<sup>e</sup> siècle.

Un ouvrage collectif très étendu et très important est publié par l'Institut de la théorie à Léninegrad : *Histoire de l'Art des Peuples d'U.R.S.S.* De nombreux ouvrages théoriques, destinés à l'éducation artistique du public sont annoncés (composition et coloris, théorie du portrait et des anciens genres...).

Sous le titre *Kunst bei Reclam*, les éditions Reclam, à Stuttgart, ont publié en 1956 une série de monographies sur les grands artistes (Altdorfer, Velasquez, Meister, Bertram, Manet...); chacune comprend 22 p. et 16 pl.

L'excellent imprimeur milanais Pizzi et ses trois cents collaborateurs sont présentés en train de travailler à la préparation des albums de l'Unesco (*Courrier de l'Unesco*, janv. 1957).

### COLLECTIONS

#### ET COLLECTIONNEURS.

La collection de *joyaux de la Renaissance* appartenant à M. Martin J. Desmoni, de New York, est présentée dans le *Connoisseur* de mars.

Une collection de *soixante-sept dessins de Rowlandson* a été dispersée chez Christies le 22 mars. Elle appartenait au xix<sup>e</sup> siècle au colonel Gould Weston.

Le *catalogue sommaire des quatre mille cinq cents dessins de la collection Witt*, donnés à l'Institut Courtauld de Londres, est publié par l'Université de Londres avec une préface de Sir Anthony Blunt (1956, in-8°, 168 p.).

Cinquante-huit tableaux de la *Collection Edward G. Robinson* (Cézanne, Corot, Van Gogh, Degas, Renoir, Gauguin et autres) ont été achetés par H. Stavros Niarkos, pour plus de 3.000.000 de dollars.

Les héritiers de lord Allendale demandent une exemption d'impôts pour une partie de sa succession, qui comprend des œuvres d'import-

tance nationale (Rembrandt, Claude, Raphaël, Turner, Gainsborough, Morland; cheval de jade Ming). Rappelons que les droits à payer dans ce cas ne sont réclamés que dans le cas d'une vente ultérieure.

Une *Jeune Fille à la Mandoline*, de Picasso, a été acquis par M. Nelson Rockefeller de M. Roland Penrose pour 35.000 livres. C'est la somme la plus élevée payée pour un Picasso.

### ESTHÉTIQUE

#### ET ESTHÉTICIENS

A propos des « *Voix du silence* » de Malraux, par Charles Lopicque, Centre de documentation universitaire, 1956, 32 p., polytypé. — Essai d'un artiste pour définir, à la lumière de l'œuvre de Malraux, ce qu'est la création artistique, et quels sont les rapports de l'artiste avec l'œuvre qu'il a créée.

Un excellent article du *Times* (11 déc. 1956) attire de nouveau l'attention sur le critique et esthéticien Roger Fry, mort il y a vingt-deux ans, et ses théories.

L'auteur déclare admirer la manière dont Fry parle des maîtres qu'il aimait, mais il regrette sa manière puritaine de refuser toute valeur à une œuvre ayant un contenu humain. En effet, Fry n'acceptait que la nature morte, seule forme de peinture « pure », car il avait été déçu par la peinture victorienne de sa jeunesse (vers 1880). Le correspondant du *Times* s'élève justement

contre la théorie de Fry, selon laquelle il n'y aurait pas de peinture anglaise, mais seulement deux peintres : Gainsborough et Constable.

Un essai sur l'esthétique du grand critique italien Ragghianti a été publié par Guido Baglioni (*la Critica dello storicismo estetico*: Carlo L. Ragghianti, Pise, 1956, in-8°, 140 p.). — L'auteur y dégage bien les grandes idées de Ragghianti : sortir des sentiers tracés qui séparent, sans raison, les diverses formes d'art figuratif et leur étude, ne pas oublier l'architecture, que les grands savants contemporains ont tendance, et ils ont tort, à étudier séparément, ou à ne pas étudier du tout.

M. Louis Hauteceur a étudié de façon très clairvoyante l'attitude de Berenson devant l'œuvre d'art (*Revue de Paris*, déc. 1956). Il a insisté sur ce que le grand historien d'art nomme les valeurs essentielles, c'est-à-dire surtout le dessin. Il a relevé sa grande idée si juste, à savoir que l'historien doit étudier l'œuvre d'art et non la vie de l'artiste. Cette étude très intéressante est à conserver à côté de celle de Raoul Ergman, intitulée : *les Chances d'un dialogue* : Berenson et Malraux (*Diogenes*, n° 7, 1954).

Dans la *Revue d'Esthétique*, janv.-

mars 1956, plusieurs articles intéressants : *Expériences récentes d'esthétique visuelle*, par C. G. Granger ; *Sur le progrès des arts*, par G. Courbet.

*Methodos de investigación estética*, par Helmuth Hatzfeld, dans *Revista de ideas estéticas*, mars 1956.

#### JARDINS.

*Bagatelle et ses jardins*, par A. Le-roy, préface de Robert Joffet, Ed. Baillière, à Paris, 1956, 18 cm, 128 p. illustr. — L'auteur, ingénieur aux services paysagers de la ville de Paris, présente les beaux jardins de Bagatelle.

*Men and Gardens*, par Miss Nan Fairbrother, Londres, Hogarth Press, 1956, 22 cm, 240 p., illustr. — Joli livre axé sur l'histoire du jardin en Angleterre.

*The changing face of England*, par Christopher Trent, Londres, Phoenix House, 1956, 22 cm, 224 p., illustr. de phot. de l'auteur. — Essai intéressant et attrayant sur les changements subis par la campagne anglaise, et les efforts de la nature pour y réagir contre l'action de l'homme.

*Japanese Gardens*, par Jiro Harada, Londres Studio, 1956, 29 cm, 168 p., 200 illustr. — Pour la seconde fois (son premier ouvrage avait paru en

1928), l'auteur présente une analyse des traditions ancestrales et des intentions du jardin japonais. Il donne aussi une idée historique de leur développement.

*Gardener to Queen Anne*, par David Green, Oxford University Press, 1956. — Le temps de la reine Anne, c'est-à-dire le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, marque un tournant essentiel dans l'histoire du jardin anglais. On y abandonne les parterres de broderie pour les allées et les perspectives. Ce livre excellent, qui donne une grande place aux œuvres de Henry Wise, jardinier de la reine, montre la transformation de l'esprit des amateurs et des esthètes à cette date. L'illustration est abondante et intéressante. Le livre semble destiné à faire date dans l'histoire de cette question encore mal connue.

Les éditions Hachette publient maintenant les *Albums des Guides bleus*, recueil de quatre-vingts photographies avec présentation d'un grand écrivain. Les cinq premiers, consacrés à l'Île de France, l'Orléanais, la Bretagne, le Languedoc méditerranéen et le Haut-Languedoc, viennent de paraître. L'idée est excellente.

Nous devons, faute de place, remettre le début de notre revue des livres et travaux.

#### NÉCROLOGIE

On annonce la mort de **Paul Oppé**, à l'âge de 78 ans. Ce grand historien de l'aquarelle anglaise avait publié des livres excellents sur Cotman, Rowlandson, les Cozens. On lui doit aussi un *Essai sur la peinture victorienne*, un *Catalogue des dessins de Th. et P. Sandberg à Windsor* et un grand *Catalogue des dessins d'Hogarth*. La nécrologie du *Times* (1<sup>er</sup> avril 1957) le définit avec esprit.

Le **Professeur Dr Ing. Walter Andrae**, grand orientaliste, est mort en juillet 1956 (cf. sa nécrologie par E. Kühnel dans *Berliner Museum*, janv. 1957).

On annonce la mort à Berlin du

peintre **Franz Tribsch**, âgé de 87 ans, portraitiste d'Hindenburg.

Le célèbre professeur **Heinz Braune** vient de mourir, à l'âge de 77 ans. Il avait été directeur de la Pinacothèque de Munich, succédant à Tschudi, et du musée ethnographique du Schleswig.

**Mme Homer H. Johnson**, bienfaitrice du Musée de Cleveland, est morte le 9 janvier 1957.

**Arthur Everett Austin Jr.**, directeur du John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, est mort le 29 mars à 59 ans. Il avait été directeur adjoint du Fogg Art Mu-

seum et directeur du Wadsworth Atheneum.

Miss **Sirley Rosalind Driver** est morte le 16 mars à 31 ans. Elle était conservateur adjoint de l'Art Gallery de Toronto.

**M. Mordechai Narkiss**, directeur du Bezalel National Museum à Jérusalem, vient de mourir à 58 ans. Né en Pologne, élève des Universités de Cracovie et de Vienne, établi en Palestine, depuis 1920, renommé pour son *flair*, il avait dirigé le Musée pendant vingt-cinq ans, consacrant sa vie au développement du Musée et à l'enrichissement de ses collections. On sait qu'il avait écrit plusieurs livres sur l'art juif et qu'il était l'auteur de plusieurs traductions.



dre le travail du restaurateur et de le limiter à l'essentiel.

C'est un ouvrage clair, où l'auteur fait preuve d'expérience et de mesure. Il sera utile aux amateurs, mais il est regrettable que les reproductions nombreuses qui illustrent le livre n'accompagnent pas le texte et ne soient pas mieux reproduites. Si ce manuel était publié en langue française ou anglaise, il serait souhaitable que l'illustration en soit améliorée.

Mme M. HOURS-MIEDAN.

Robert WILL. — *Répertoire de la Sculpture romane de l'Alsace*, publications de l'Institut des Hautes Etudes alsaciennes, t. XIII, Strasbourg-Paris, éd. F.-X. Le Roux, 1955, in-8°, XVI-92 p., XLIV pl. et carte.

Si l'on peut croire actuellement que tout a déjà dû être dit sur les principes généraux et sur la stylistique de l'art roman, il est loin d'en être de même en ce qui concerne les diverses traditions régionales et surtout le jeu complexe des influences exercées par certains ateliers. Voilà pourquoi la parution de l'ouvrage de Robert Will ne manquera pas de réjouir tous ceux qu'intéresse la sculpture romane.

Le but qu'y poursuit l'auteur est double : caractériser la sculpture romane alsacienne en général et ses divers ateliers en particulier et, comme l'indique le titre de l'ouvrage, en dresser le répertoire. La sculpture romane d'Alsace peut être datée approximativement de 1030 à 1240. L'auteur y distingue trois époques dominantes définies par l'évolution du relief en méplat vers la statue en ronde bosse : respectivement de 1030 à 1140, de 1140 à 1190 et de 1190 à 1240.

La partie la plus intéressante de l'introduction est celle où l'auteur étudie brièvement les différents ateliers alsaciens de sculpture, leurs techniques, leurs styles, leurs zones respectives de rayonnement et les influences extérieures qu'ils ont subies. Ces dernières furent successivement italiennes (à Andlau et à Rosheim), mosellanes (à Sélestat), souabes ou « impériales » (à Haguenau) et enfin bâloises (à Sigolsheim et à Strasbourg).

Le répertoire proprement dit est suivi d'une table alphabétique des thèmes traités et d'une explication iconographique des quelque cinquante planches qui terminent l'ouvrage en illustrant de façon judicieuse les caractères propres aux ateliers étudiés.

A propos de l'atelier d'Andlau, qui se situe dans la période de 1030 à 1140, je me permettrai d'émettre ici une opinion que je m'étais faite jadis en étudiant l'ensemble de sculpture romane belge de Nivelles, à savoir le rapport qui paraît exister entre le portail nord, dit « de Samson » à Nivelles, datant au plus tard de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, et le portail d'Andlau, antérieur d'au moins un demi-siècle. En comparant particulièrement le décor et la conception générale des piédroits des deux portails, on ne peut manquer d'être frappé par leur similitude : même répartition de ce type de rinceaux sobres et bien ouverts, dont les médaillons sont tantôt vides, tantôt occupés par des

figures animales ou humaines. A Andlau comme à Nivelles, ces figures paraissent ne se rapporter à aucune donnée iconographique précise, telle que les signes du Zodiaque ou les mois de l'année, que l'on rencontre fréquemment ailleurs.

Que le sculpteur de Nivelles ait connu le portail d'Andlau, il n'y aurait là rien de bien étonnant lorsqu'on se souvient que la Lotharingie politique, économique et artistique était tournée vers l'est et notamment vers le Rhin. Mais l'histoire locale de Nivelles nous éclaire de façon beaucoup plus précise : les abbesses de Nivelles, en effet, furent souvent parentes d'empereurs. Dans un diplôme du 23 mai 1182, Frédéric I<sup>er</sup> s'adresse à l'abbesse Bertha comme à sa nièce (*neptis nostra*). Or Barberousse, lorsqu'il ne résidait pas en Italie, aimait séjourner dans sa demeure d'Haguenau, en Alsace. Faut-il aller plus loin, à propos de ces sculptures si rares dans notre pays alors ? Des études sur la pierre employée dans ces deux portails nous apporteraient peut-être des raisons de penser qu'il y a plus qu'une simple coïncidence.

CL. HUYSECOM-WOLTER.

PIERRE HÉLIOT. — *L'Abbaye de Corbie, ses églises et ses bâtiments*, Louvain, 1957, in-8°, 168 p., ill. de 10 pl. h. t. [Bibliothèque de la Revue d'Histoire ecclésiastique, fasc. 29.]

Il ne reste aujourd'hui de cette célèbre abbaye picarde, fondée dès le VII<sup>e</sup> siècle, qu'un fragment de l'église Saint-Etienne, la nef de l'église Saint-Pierre et le portail d'entrée, « disjecta membra » d'un vaste ensemble d'églises et d'édifices que reconstitue savamment M. Pierre Héliot, après s'être livré, avec un zèle méritoire, à un vaste dépouillement de textes et d'archives.

Dès ses débuts, l'abbaye connut une ère de grande prospérité et devint rapidement un foyer de culture pourvu d'une riche bibliothèque. Elle comptait plusieurs églises et chapelles parmi lesquelles Saint-Etienne, Saint-Jean, Saint-Pierre et Saint-Paul. Cette dernière passe pour avoir été le modèle de l'église de Corvey-sur-la-Weser. Seules, des fouilles, pourront confirmer ou infirmer cette parenté, que rappelle d'ailleurs le diplôme de Louis le Germanique, daté de 853. Les *Statuts de l'abbaye de Corbie*, promulgués par Adalard en 822, donnent, lorsqu'on les confronte avec le fameux plan de Saint-Gall, une idée précise des dispositions d'un grand monastère carolingien. L'abbaye, saccagée par les Normands, éprouvée ensuite par des incendies, est restaurée aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, époque de la reconstruction des trois églises. L'auteur restitue à l'une d'entre elles, Saint-Jean, consacrée probablement en 1174, et aujourd'hui disparue, une nef à bas-côtés, non voûtée, et un chevet à trois pans. De l'église Saint-Etienne, il reste seulement un narthex surmonté d'une tribune. Son remarquable portail (1200-1210) comprend un tympan avec un *Couronnement de la Vierge* du type de celui de Senlis, et la *Vierge* du trumeau, dont Jean Adhémar a signalé l'inspiration antique. Le narthex précédait une nef à bas-côtés qu'un transept, avec absidioles orientées de plan rectangulaire, séparait du

chœur, terminé par un chevet à trois pans. Une tour surmontait la croisée.

L'église Saint-Pierre, dont la restauration, commencée vers 1052, s'acheva vers 1070-1073, fut rasée au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Se basant sur des plans du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle et sur la gravure du *Monasticon gallicanum*, l'auteur lui restitue un chevet trilobé à collatéraux. On regrette que cette hypothèse ne soit pas une certitude, car, dans ce cas, le chevet trilobé à collatéraux de l'abbatiale de Corbie (1052-c. 1070-73) serait l'un des plus anciens spécimens connus de ce type de plan en Europe occidentale, puisqu'il s'intercalerait chronologiquement entre celui de Sainte-Marie au Capitole de Cologne et celui, disparu, de Saint-Lucien de Beauvais, d'où procéderaient plus tard les chevets de Tournai, de Noyon, de Cambrai, de Soissons, de Notre-Dame-la-Grande de Valenciennes. Son importance serait donc considérable.

La période gothique se signale par la reconstruction des bâtiments monastiques. Le plus beau et le plus grandiose était le réfectoire (1269-1287), long de près de cinquante mètres, large de douze, comprenant deux vaisseaux parallèles séparés par une file de colonnes. La première moitié du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle est occupée par la reconstruction (1502-1550) du transept, du chœur et du chevet de l'église Saint-Pierre, qui demeure inachevée.

Il appartiendra aux Mauristes d'imprimer leur marque à la vieille abbaye qui leur échoit en 1618. Ils vouent d'abord l'ensemble oriental de l'église, dont le style flamboyant commandera celui de la nef reconstruite de fond en comble de 1703 à 1740. Ce spécimen achevé de gothique tardif, avec ses voûtes d'ogives, ses piles circulaires flanquées de quatre colonnes sur lesquelles retombent par pénétration, sans l'intermédiaire de chapiteaux, les grandes arcades en tiers-point, est pourvu d'une façade qui est la réplique de celle de Notre-Dame de Paris.

Conservateurs lorsqu'il s'agissait de leur église, les Mauristes n'hésitèrent pas, comme ils le firent maintes fois ailleurs, à amorcer une reconstruction générale, en style classique, des bâtiments monastiques qu'interrompit la Révolution. De tout ce vaste ensemble, évoquant l'histoire monumentale plus que millénaire de l'illustre abbaye, il ne reste que les vestiges dont j'ai parlé au début.

En les décrivant et en proposant la restitution de ce qui a disparu, M. Héliot s'est acquis le mérite de

verser de très utiles renseignements au dossier artistique d'une région où le pourcentage des édifices détruits est considérable. Il a donc droit à la reconnaissance des archéologues.

M. Héliot a mélangé la description des édifices et leur restitution au cours d'un exposé narratif qui est l'historique même de l'abbaye. Il en résulte qu'il faut rechercher dans plusieurs chapitres l'histoire du même édifice pour la suivre d'un bout à l'autre. Je me demande si l'auteur n'aurait pas été mieux inspiré de diviser son ouvrage en deux parties, la première, réservée à l'histoire de l'ensemble de l'abbaye, et la seconde, divisée en autant de notices qu'il y avait d'édifices à décrire.

JEAN VALLERY-RADOT.

Mme HOURS-MIEDAN. — *A la Découverte de la Peinture*, Arts et Métiers Graphiques, 1957, in-4°, 145 p., ill.

Après une introduction du duc de Gramont, de l'Académie des Sciences, qui présente cet excellent volume, l'auteur, chef des services du Laboratoire du Musée du Louvre, expose avec simplicité l'intérêt général des études de laboratoire qui vont « au-delà des apparences » et « à la recherche de l'invisible ». Mme Hours, dont on connaît l'activité et l'intelligence, explique les différents procédés d'investigation et leur importance pour retrouver le dessin (par l'infra-rouge), ou déceler les repeints (par une radiographie). Des exemples bien choisis nous montrent comment elle a retrouvé, sur un portrait de François I<sup>er</sup>, rentoilé actuellement, les traces des planches de bois primitives (grâce à la lumière rasante), comment elle a vu la première pensée dans un tableau de Rembrandt. Des études de détail sur Vinci, van Gogh et un curieux retable de Besançon complètent ce volume très dense. L'auteur, en conclusion, annonce qu'elle pourra « enrichir le monde des images parce qu'il y a dans toute œuvre d'art beaucoup plus que l'image qu'elle propose ». Nous en sommes certains, et nous souhaitons que son travail à la tête du Laboratoire lui permette de nous donner bientôt un second volume qui sera certainement accueilli avec la même chaleur que celui-ci.

GEORGES WILDENSTEIN.



# AN OBSERVATION ON “MEDIEVALISM” IN EARLY SIXTEENTH CENTURY STYLE

I N two articles published some thirty years ago, Friedrich Antal defined and traced what he called a “late-Gothic” trend in Italian Renaissance painting<sup>1</sup>. Certain of the formal qualities inherent in Italian painting of the late fourteenth century were preserved all through the following century as a traditionalistic background behind the more advanced developments that produced the classic Renaissance style. Unfortunately, Professor Antal broke off this story at the eve of the High Renaissance, with a footnote promise that it would be continued.

Perhaps one of the reasons why the sequel to Antal's basic contribution has not yet been written is that the situation henceforth becomes far more complex. Certainly, after the flourish of the 1470's and 80's the conservative trend was eclipsed during the rise and “Blütezeit” of the High Renaissance. But then with the

---

1. “Studien zur Gotik im Quattrocento,” *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLVI, 1925, p. 3 ff.; “Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocento-malerei in Siena und Florenz,” *Jahrbuch fuer Kunstwissenschaft*, II, 1924-25, p. 207 ff.

succeeding generation, Gothic elements are once again strongly in evidence<sup>2</sup>. Here the fundamental question arises as to the processes by which these elements were transmitted. Doubtless, the factor of survival was of great importance, for it is becoming increasingly apparent that the conservative tradition never really disappeared during the High Renaissance<sup>3</sup>. Yet, one suspects also that certain important "late-Gothic" elements were directly revived by the artists of Mannerism. Indeed the latter is perhaps the most interesting side of the phenomenon, since it gives a basis for comparison which is useful in determining just what qualities of the Gothic tradition appealed to Mannerist artists, and how they were transformed for sixteenth century purposes.

An example of such direct resurrection is revealed by a comparison of the scene of *Christ before Pilate* in Pontormo's series of frescos at the Certosa di Galluzzo (fig. 1) with the representation of that subject on Donatello's south pulpit in San Lorenzo (fig. 2); the close dependence of the former upon the latter is at once clear. Pontormo, using just the left half of the Donatello relief, has retained the deep architectural background, with the small figures seen indistinctly behind the raised balustrade. Pilate, seated at the left, similarly extends his left hand toward the melancholy figure of Christ, behind whom there appears a crowded group of soldiers<sup>4</sup>. Very telling also are the several half figures of armored guards introduced at the bottom of the scene. The only major change is that Pontormo has transferred the young servant carrying a pitcher and water from Pilate's side to the high isolated position atop the background steps. Yet even here there is a strong reflection of the winged adolescents who stand upon the spiral columns framing the scenes in Donatello's relief, particularly that in the center.

At first thought it may seem strange to consider this particular reference to Donatello as an instance of the revival of Renaissance Gothicism; indeed, the *Christ before Pilate and Caiphus* with its vast and complicated "ambiente" is a prime example of early Renaissance illusionism, or rational spatial construction, in relief sculpture. Yet, if in the *Christ before Pilate* one considers the figures alone they seem, in spite of all their overlappings, crowded into one narrow plane and do not really take advantage of the space defined by the airy vault above. The half figures below also seem squeezed into the same plane; rather than in front of the

2. W. FRIEDLAENDER, "Die Entstehung der Antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520," *Repertorium fuer Kunstwissenschaft*, XLVI, 2, 1925, pp. 49-86, *passim*; PANOFSKI, *Idea*, Leipzig, 1924, p. 41 ff.

3. Cf. for example, the case of the early Bronzino and Raffaellino del Garbo; C. H. SMYTH, "The Earliest Works of Bronzino," *Art Bulletin*, XXXI, 1949, p. 184 ff., especially p. 205.

4. Standing just at the legs of Pilate in Donatello's relief will be seen the figure of a woman who wears a shawl over her head, and extends one arm in a protective gesture toward Christ. This is the wife of Pilate who pleads the innocence of the Savior (Matt., 27, 19); she is extremely rare in Florentine representations of the subject, and the fact that she appears similarly in Pontormo's scene (the tall figure wearing a white turban immediately next to Pilate) demonstrates Pontormo's awareness of the iconographical as well as the formal qualities of the relief.



main figures they remain below them, in a kind of vertical perspective<sup>5</sup>. Thus, Donatello has created two clearly distinct spatial areas: one deep and receding represented by the architectural setting; the other flat and toward the surface, actually containing the figures. While the space of the setting conforms to the principles of Renaissance illusionism, that of the figures preserves an essentially medieval system<sup>6</sup>.

Again in Pontormo's *Christ before Pilate* a spatial recession is suggested by the perspective of the architectural background. But the youth descending the stairs, to cite only one instance, is much too large and intensely plastic for the distance at which we would assume him to be judging from his position on the steps and within the perspective system as a whole. He is set deep in space, and yet also appears in the same plane as the foreground figures. Thus, the space itself seems to have become malleable, strangely expansible and contractible, while the figures, however distorted, remain firm and solid<sup>7</sup>. The situation here is thus roughly similar to that which obtained in Donatello, where also the space of the figures was different from that of the setting. The same kind of contradiction is present in each case. It is in this sense that we may understand the attraction which Donatello's composition held for Pontormo, and what is meant by the "Gothicism" of Mannerist style<sup>8</sup>.

There is an obvious difference, however. In the earlier conception we feel that the space of the figures and that of the background remain separate and consistent within themselves; the contradiction involved in juxtaposing them, however effective, is external and quite naive. Pontormo, on the other hand, makes use of the unity achieved in the High Renaissance, since his figures are distributed through the space. He introduces a stairway at the bottom of the scene, for example, by way of justification for the half-figures appearing above the frame. But the space thereby created for the figures is not quite sufficient, and we feel all the more the illogicality of their presence. A rational device is employed, while its rational effect is deliberately denied. The contradiction has now become internal, and utterly conscious.

The example discussed here thus illustrates a peculiar aspect of the "Gothic" revival in Mannerism. A medieval tradition, in its *quattrocento* form, is transform-

5. It was formerly the policy to attribute such elements in the reliefs to Donatello's pupils, in this case Bellano; e.g. SEMRAU, *Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo, Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte*, II, Breslau, 1891, p. 171. That the panels generally attributed to the assistants are in some ways the most expressive in the pulpits, has been pointed out by J. WHITE, "Developments in Renaissance Perspective II," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, p. 65.

6. A similar kind of duplicity in Gothic style is discussed by DVORÁK, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, Munich and Berlin, 1918, pp. 52-3. For a recent discussion of Donatello's relation to the late Gothic tradition cf. G. WEISE, "Donatello und das Problem der Spätgotik," *Zeitschrift fuer Kunstgeschichte*, XVII, 1954, p. 79 ff.

7. Concerning this Mannerist dichotomy of an amorphous space containing precisely defined and modelled figures, cf. PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 41, 43.

8. The simple fact of Donatello's scene being a relief may also have influenced Pontormo's choice; compare the incisive analysis of Parmigianino's spatial system in S. FREEDBERG, *Parmigianino*, Cambridge, Mass., 1950, p. 19 ff., where the relief-like quality of the figures is pointed out, in contrast to the deep space extending behind them.



FIG. 1.—PONTORMO.—Christ before Pilate, fresco. Certosa di Galuzzo.  
(Phot. Alinari.)





FIG. 2.—DONATELLO.—Christ before Pilate, south pulpit in San Lorenzo.  
(Phot. Alinari.)

ed according to High Renaissance principles, which in the process are themselves inverted. Clearly, there was no simple retrogression to medieval formulae. Medieval art was in a sense far too homogeneous for Mannerist taste. What interested the new generation of the early sixteenth century were rather the incongruities and complexities which preservation of the medieval tradition had generated in the Renaissance<sup>9</sup>.

IRVING LAVIN.

RÉSUMÉ : *Remarque sur le « médiévalisme » dans le style du début du xvr<sup>e</sup> siècle.*

L'auteur montre que si les traditions gothiques ont naturellement survécu un peu dans la Haute Renaissance, certains éléments de la fin du Gothique ont, par contre, été repris volontairement par les artistes du Maniérisme. Un exemple de cette renaissance lui est donné en comparant la scène du *Christ devant Pilate* de Donatello et le même sujet traité par Pontormo. Ce dernier s'est manifestement inspiré de la composition de son prédécesseur. En outre, dans l'une et l'autre scène, si la perspective a bien été respectée dans la mise en page architecturale, certaines figures, disposées sur un même plan chez Donatello, ou de proportions fausses chez Pontormo, révèlent une composition quasi médiévale. C'est cette contradiction dans le relief de Donatello qui a dû attirer Pontormo. Toutefois, selon l'auteur, alors que celle-ci est pour Donatello une création naïve et extérieure, elle est au contraire, chez Pontormo, un effet conscient et voulu.

9. After this article had been prepared, Dr. H. W. Janson very kindly called my attention to passages in Professor Antal's posthumous work *Fuseli Studies*, London, 1956, pp. 47 ff., note 86, in which reference is made to a relationship between Pontormo's Certosa frescos and Donatello's San Lorenzo pulpits (cf. also E. Wind and F. Antal, "The Meanad under the Cross," *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, I, 1937/1938, p. 72). Add thereto the further influences on Bandinelli and Vincenzo de Rossi adduced by U. Middeldorf ("An Erroneous Donatello Attribution," *Burlington Magazine*, 54, 1929, p. 184 ff.; "A Bandinelli Relief," *ibid.*, 57, 1930, p. 65 ff.), and we have all the ingredients of a deliberate revival of the San Lorenzo pulpits during the sixteenth century.



# LES CONCIERGES DU CHATEAU ET L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU

**L**A vogue croissante de l'Ecole de Fontainebleau fait surgir des œuvres qu'on a souvent tort de considérer comme des originaux, et qu'on veut attribuer à tel ou tel grand maître. En réalité, pour mieux les mettre à leur place, il faudrait examiner les conditions de travail au château même de Fontainebleau durant le XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle, et chercher des renseignements sur l'activité des *Concierges*.

On sait ce qu'est le *Concierge* d'une maison royale; à côté du Capitaine gouverneur qu'on appelle aussi le Capitaine Concierge, le grand Concierge ou le Gouverneur, et qui est chargé d'assurer la sécurité et l'ordre dans le château, existe toujours un *Concierge*, peintre de second ordre, en général ornemaniste, chargé de « rafraîchir » les décorations afin de rendre digne de ses hôtes royaux le château généralement inhabité au moins pendant une partie de l'année.

Le « Concierge » le plus célèbre est celui du palais du Luxembourg au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Claude Audran. On le cite toujours à titre de maître de Watteau, et de gardien de la galerie Médicis de Rubens; mais il faut se rappeler que lorsqu'il vend son « cabinet », ses dessins, au suédois Tessin, on y trouve non seulement ses propres œuvres, mais celles de ses prédécesseurs, et des dessins déjà de Primatice et de son école; ainsi se transmettaient de Concierge à Concierge non seulement une tradition, mais l'ensemble des dessins et des études dont on s'était servi pour entretenir et restaurer les peintures du Roi.

Or, à Fontainebleau, la charge de « Concierge » exista du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVIII<sup>e</sup>, et même à côté d'elle la charge de tapissier chargé de l'entretien des meubles<sup>1</sup>. En 1661 encore, Louis XIV nomma le peintre allemand Baltazar Kukler conservateur des tableaux du château. « en considération des services rendus pendant trois ou quatre ans pour dégrassement des tableaux de la galerie d'Ulysse » (Jal).

---

1. HERBET (*Fontainebleau*, p. 351) cite Guillaume Moynier, tapissier entre 1553 et 1583. La charge est encore dans sa famille en 1642.

Mais le premier « Concierge » fut Camillo, fils de Nicolo dell' Abbate lequel portait, en 1571, le titre plus noble de « Surintendant des Peintures » du château. Puis vient Roger de Rogery ou Rugieri, entre 1572 et 1595 au moins<sup>2</sup>, avec le titre de « concierge, restaurateur, et ayant la charge des grands jardins »<sup>3</sup>. Il occupait un logement construit par Charles IX, qu'Henri IV abattit et reconstruisit dans la Cour des Princes<sup>4</sup>. Vasari, qui semble l'avoir connu, dit qu'il est bolonais, et qu'il a servi « assez de temps » Primatice. Nous savons, d'ailleurs, qu'il l'a remplacé au château dans une partie de ses attributions.

De ce Rogery nous ne connaissons actuellement aucune œuvre originale; nous savons cependant qu'il a peint vers 1577 les travaux d'Hercule dans le Gros Pavillon du château, « pour la Reine-Mère qui l'appréciait fort »<sup>5</sup>, et aussi qu'il a décoré une grande salle en charpente et maçonnerie située dans le jardin de la reine à l'Hôtel de Soissons. Mais les œuvres originales ne semblent pas avoir été son fait.

Car un document notarial daté du 5 août 1569, et que nous croyons inédit<sup>6</sup>, nous montre que Roger de Rogery, « peintre, demeurant à Fontainebleau », promet à Nicolas Legendre, seigneur de Villeroy (lequel va vendre sa terre à Nicolas II de Neufville) de peindre dix grands tableaux à l'huile, « comme celui qu'il a déjà », sur le sujet de l'histoire d'Ulysse; Rogery peindra aussi à Villeroy « en grotesques » la voûte de la galerie où seront placés les tableaux, selon le modèle fourni par lui.

Il s'agit ici, bien que le texte ne le spécifie pas, de la reproduction des compositions peintes par Primatice au-dessus des trophées dans les onze travées de la galerie d'Ulysse à Fontainebleau, et des grotesques de la voûte composés par Antonio Fantuzzi vers 1560. Roger de Rogery connaissait fort bien cette galerie puisqu'il y avait travaillé en second sous Primatice et Nicolo dell' Abbate.

Ce travail de Rogery est d'autant plus intéressant qu'il n'est pas unique, et que Dimier a publié en 1943 un curieux article sur des répliques de quatre des tableaux de la galerie d'Ulysse dans un château du Cotentin<sup>7</sup>.

Ajoutons que Rogery avait des élèves, notamment Toussaint Dubreuil (1561-1602) qui l'a aidé à peindre ses *Aventures d'Hercule* dans le Gros Pavillon du château, et que les artistes parisiens, provinciaux et étrangers qui venaient s'instruire à Fontainebleau logeaient chez le Concierge, c'est-à-dire chez lui.

Ainsi, nous avons un Concierge du château de Fontainebleau, peintre lui-même, ayant la tradition des artistes de ce lieu célèbre, qui reste en fonctions au moins vingt ans. A lui, succède le peintre Jean de Hoey, de Leyde, « entretenant les tableaux de S.M. », qui meurt en 1615, et est remplacé comme Concierge par son fils Claude

2. Cf. *Sté des B.A. des départements*, 1899, p. 184, et *A.A.F.*, I, 177.

3. En 1566 cinq jeunes peintres flamands viennent à Fontainebleau pour « apprendre la peinture ». Cf. DIMIER, dans *B.A.F.*, 1923, pp. 273-275.

4. HERBET, *Op. cit.*, p. 441.

5. HERBET, *Op. cit.*, p. 127.

6. Nous le tenons, avec un certain nombre de copies, de Gustave Lebel qui, par exception, n'a pas ici indiqué où il a trouvé l'original.

7. *Beaux-Arts*, n° 111, 1943, p. 3, 2 fig.

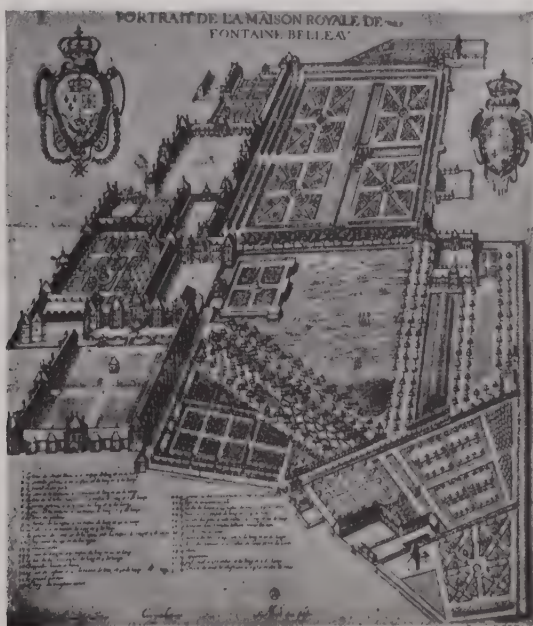


jusqu'en 1635<sup>8</sup>, puis par le neveu de celui-ci, Jean Dubois, fils d'Ambroise Dubois et de Françoise « Doué » (d'Hoey), mort en 1676<sup>9</sup>.

D'après l'exemple de Rogery, ne peut-on penser qu'il y eut, sous la direction du Concierge, une sorte d'entreprise de reproduction des œuvres les plus célèbres du château, l'équivalent actuel de nos belles et grandes reproductions en couleurs, et que de cette sorte d'usine sont sortis les tableaux tardifs, parfois médiocres, inspirés des grandes œuvres du château de Fontainebleau<sup>10</sup>.

JEAN ADHÉMAR.

(Voir RÉSUMÉ page suivante.)



Plan gravé du château de Fontainebleau, 1614.  
La cour de la Conciergerie porte le n° 13.

8. C'est lui qui reçoit Rubens en 1622. Cf. *Rubens en de Galerie d'Ulysse*, par J. Q. RECTEREN D'ALTENA, dans *Bull. Van Het Rijksmuseum*, 1953, n° 1-2, p. 8.

9. C'est évidemment parce que le vieux Jean Dubois est encore en charge que Kukler est Conservateur et non Concierge en 1661. Jean Dubois, « ayant soin et nettoisement des peintures, tant à fresque qu'à huile... dans les salles... dudit château », fournit le charbon et le bois nécessaires par la conservation des peintures. Cf. BOTTI-NEAU, *Revue du XVII<sup>e</sup> siècle*, 1954, p. 700, et A. DE MARICOURT, *En marge de notre histoire*, III, les Concierges, 1905, pp. 41-58.

10. C'est vers 1566, nous l'avons dit, puis vers 1625-1635 que les jeunes artistes viennent s'instruire à Fontainebleau. Ils vivent chez le Concierge, en l'absence de la Cour qui, alors, délaisse Fontainebleau pour Paris. Rappelons que vers 1625-1635, se sont formés, dans « les galeries et les salles » du château, La Hire, Nicolas et Pierre Mignard, Louis Testelin, Charles Le Brun lui-même (cf. DARGENVILLE, *Vie des peintres*, IV, 64, 67, 74, 100, 123). Claude d'Hoey dut donc jouer un certain rôle auprès d'eux. A partir de 1640, les jeunes artistes abandonnent ces modèles et vont travailler chez Le Brun; Claude Lefèvre fait exception, on le trouve encore là autour de 1646-1650, mais c'est parce qu'il est originaire de la ville.

Mais, si les artistes ne venaient plus à Fontainebleau, ses décorations pouvaient être connues grâce aux reproductions exécutées par un bellifontain qui portait le titre de jardinier du château. Il s'agit d'Alexandre Betou, qui a gravé autour de 1647 une centaine de pièces, d'après les peintures décoratives de la salle de Bal. M. R.-A. Weigert, qui les a cataloguées, en signale plusieurs éditions.

RÉSUMÉ : *The Fontainebleau School and the "Concierges" of the castle.*

Studying the conditions of work and the activity of the "concierges" who were decorators and painters at the castle of Fontainebleau in the xvi and early xvii Century, the author insists particularly on one of them, Roger de Rogery, who held his post for more than twenty years and whose activity was considerable, because he painted for the strangers and for French people some reductions of the compositions by Primatice and Rosso.



# LA PEINTURE DE VALDÉS LEAL ET SA VALEUR PICTURALE

**L**E titre de cet article devrait déjà pousser à la méditation quelques-uns des admirateurs du grand artiste, car ils oublient fréquemment l'aspect essentiel, l'aspect pictural, de ses œuvres, pour ne porter attention qu'à des questions et des réflexions littéraires qui entourent sa personnalité d'un halo de légende. L'heure du véritable renouveau de Juan de Valdés Leal n'a pas encore sonné, bien que son prestige ne soit jamais tout à fait mort, ou, peut-être, pour cette même raison. On peut parler de Valdés Leal comme d'un artiste presque inconnu, non seulement du public et des *connaisseurs*, mais aussi des critiques et historiens de l'art eux-mêmes, malgré l'existence de ses œuvres au Musée du Prado, à celui de Barcelone et une très importante salle avec plus de trente de ses peintures à celui de Séville. En outre, d'autres œuvres se trouvent au Louvre, à la National Gallery de Londres, à l'Hispanic Society de New York, au Musée de Grenoble, à la Pinacothèque de Munich, etc. Il n'y a pas une histoire de la peinture européenne qui ne le cite et la liste de monographies — plus ou moins étendues — le concernant commence avec Palomino qui le connaissait et en parlait lui-même.

Tout ce que nous venons de dire suppose un cas jusqu'à un certain point semblable à celui du Greco, bien qu'il s'en différencie au moins autant qu'il s'en rapproche. Juan de Valdés Leal fut un rebelle, qui, en bon Espagnol, accepta à la longue son propre destin et sut s'adapter à son échec relatif. Il serait intéressant de comparer en une étude approfondie — et les dates ne manquent pas pour cela —

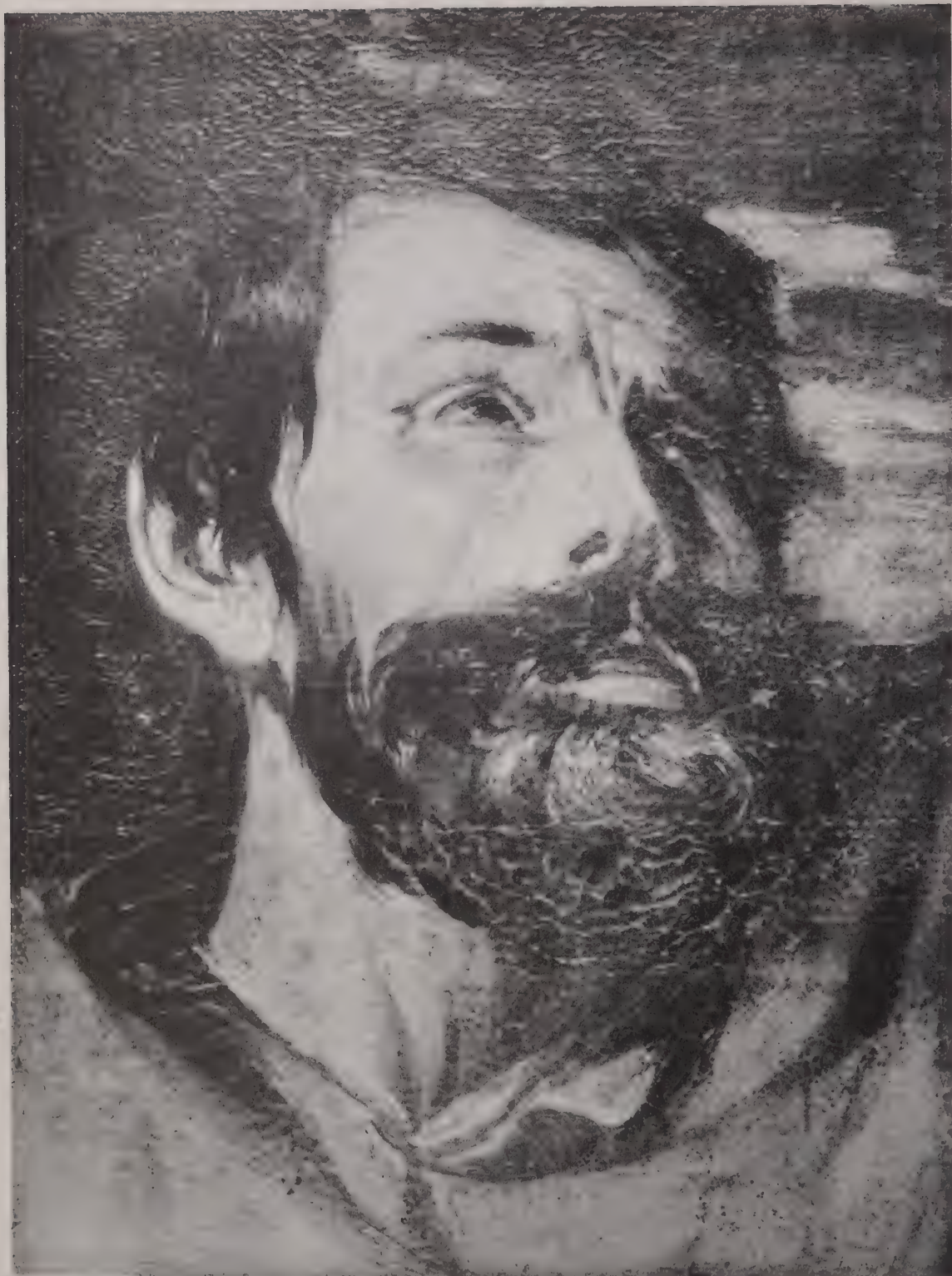


FIG. 1. — VALDÉS LEAL. — Saint André, détail. Première œuvre datée de Valdés Leal.  
Cordoue, Eglise de la Ajarquia. *Phot. Mos, Barcelone.*



les réactions du Greco et de Valdés Leal devant leur échec respectif, aussi bien sur le plan social et professionnel, que sur le plan artistique; il y aurait aussi une intéressante comparaison dans leur façon de se défendre, face à l'incompréhension presque générale que l'oubli devait suivre. Pour le Greco, depuis déjà des années il en est sorti et la gloire éternelle lui est assurée, à côté des plus grands peintres. Valdés Leal demeure encore dans les limbes, et il serait juste de tenter de mettre fin à cette situation due, non pas à son pinceau qui est d'une grande qualité, mais seulement aux circonstances de sa vie et de son œuvre.

Avant de résumer celles-ci, il conviendrait que nous disions quelques mots des motifs qui le maintinrent au second plan et l'ensevelirent dans l'ombre où nous le trouvons. Privé de ressources matérielles, il eut, par pauvreté, à tenir compte du prix des matières premières : peintures bon marché, emploi presque exclusif de bruns, absence de vermillon, vert et bleu; il en résulte une palette principalement constituée d'ocres, terre de Sienné, carmin, blanc et noir. En second lieu, sa situation économique l'obligeait à vendre ses œuvres à bas prix et il devait ainsi fournir un travail excessif pour vivre. Ce fait est un des drames constants de la vie intellectuelle en Espagne, tant dans le domaine artistique que littéraire, et les exceptions, quand il y en a, sont loin de coïncider avec la qualité de l'artiste, elles sont dues à des impondérables. En d'autres occasions, nous avons déjà longuement considéré ce fait qui se traduit par une plus grande production des artistes espagnols ou étrangers travaillant en Espagne, parallèlement à une baisse de qualité.

D'un autre côté, à cette époque de véritable apogée de l'Ecole de Séville, la concurrence entre les artistes eux-mêmes devait être très forte; en outre, la solide position de Murillo était imbattable. Tout ceci contribua à entraver la carrière de Valdés Leal et à mettre des obstacles à l'exercice de son grand talent. Finalement, ses tableaux les plus fameux, les Allégories de Manara, ou *Hiéroglyphes des fins dernières*, lui portèrent sans doute un ultime préjudice. Ces thèmes très séduisants — nous frisons ici le paradoxe, nous trouvant dans un cas semblable à celui du *Don Juan* de Tirso de Molina à Zorrilla, sur le plan littéraire — qui cadraient facilement avec l'idée que se fait l'étranger d'une « Espagne noire », réelle ou imaginaire, suffirent à eux seuls à provoquer l'admiration générale, alors que, précisément, il suffit d'analyser sommairement ces œuvres pour démontrer qu'elles ne sont pas les meilleures et même au nombre des moins heureuses qui soient sorties de sa main. La valeur de telles peintures réside dans leur iconographie et dans l'attrait morbide de la représentation de la pourriture, motif qui a tenté d'autres peintres espagnols, comme Fortuny et Dali. Les vers qui festoyèrent tragiquement aux dépens du corps de l'évêque dans son cercueil dévorèrent aussi l'œuvre de Valdés Leal, peinture pure, ignorant les allégories « à effet ». Il importe en outre de déclarer que ces œuvres et leur thème sont presque à l'opposé des autres créations de l'artiste; en réalité, il n'y a rien de pourri dans la peinture de Valdés Leal, comme nous allons le voir.



FIG. 2. — VALDÉS LEAL. — Assomption de la Vierge (1655).  
Musée du Louvre. Phot. Mas, Barcelone.

L'extrait de naissance du peintre étant malheureusement perdu, nous sommes dans l'impossibilité de fixer exactement sa date de naissance et sa ville natale; Cordoue et Séville, où il passa la plus grande partie de sa vie, se disputent l'honneur d'être son berceau. De père portugais et de mère espagnole, son vrai nom est Juan de Nisa y Valdés; comme ses tableaux portent toujours la signature de Juan de Valdés Leal, l'histoire le connaît sous ce nom. Sur son aspect physique, nous possédons des indications, grâce à Palomino, déjà cité, qui dit : « Juan de Valdés Leal était de taille moyenne, gros, mais bien fait, rond de visage; ses yeux châtain clair étaient vifs. » Une gravure (Bibliothèque Nationale de Madrid) montre un autoportrait de l'artiste qui corrobore les dires de l'historien du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous devons également à ce dernier, des remarques sur le caractère inquiet, agité et, partant, querelleur, de Valdés Leal qui était, par ailleurs,

cordial et généreux. Effectivement, tous les traits de l'artiste, d'après cette description et son portrait, nous montrent l'image caractéristique d'un tempérament sanguin, enclin à une ardente vitalité qui, seule, par contradiction et contraste, pouvait aboutir aux visions funèbres des *Hiéroglyphes*.

Par les documents conservés, quelques faits de la vie du peintre nous sont signalés. Très jeune encore, il épouse Doña Isabel de Carrasquilla, dame de noble famille et que son goût poussait à peindre. En 1661, 1664, 1667, lui naissent respectivement Lucas, Maria Concepción et Antonia Alfonsa. En 1674, il fait l'unique voyage à Madrid dont nous ayons connaissance et il nous est permis de supposer qu'il passa par Tolède où il put voir des œuvres du Greco. L'année suivante, il retourne en Andalousie qu'il ne quitta plus par la suite. D'après les dates, celle de 1630 s'avère être très probablement celle de sa naissance. Sa vocation artistique fut très précoce. Il prit des leçons d'Antonio del Castillo, peintre de Cordoue, qui devait l'influencer au début, puis être rapidement dépassé. Del Castillo que l'on devrait, lui aussi, tirer un jour de l'oubli, avait une bonne technique dont les quelques réminis-



cences maniéristes étaient adoucies par une solide construction. A l'antithèse de cet artiste apparaît Herrera l'Ancien dont le baroque attira l'attention de Valdés et le stimula vers un art plus libre et impulsif. Tout à fait au début de sa carrière, Valdés se montra séduit par une évolution vers le clair-obscur, vers une limitation chromatique, vers les formes ouvertes et fluctuantes, au lieu de l'ancienne composition coloriste, de l'ordonnance en plans parallèles et des silhouettes aux contours nettement délimités, programme esthétique auquel il se montra fidèle.

L'évolution de Valdés Leal peut se diviser en trois périodes : la première, courte et très différenciée, les deux autres, à peine séparées. Dans la première, l'influence d'Antonio del Castillo est très évidente; il emprunte à ce dernier, outre les caractères généraux de la peinture de son temps, une propension aux formes grandes et ampoulées, la construction par masses bien définies, la tendance à rehausser la qualité de la matière moins par sa surface que par son dynamisme intérieur. Cela se remarque très bien dans les chairs où les muscles s'accusent avec intensité. A cette première étape appartiennent différentes œuvres déjà importantes : le *Saint André* de l'église de la Ajarquia à Cordoue, œuvre datée, mais par malheur, après les trois premiers chiffres : 164., l'on ne peut lire le dernier bien que, suppose-t-on, ce doit être un neuf, car il paraît incroyable que Valdés Leal ait pu peindre une telle œuvre à moins de dix-neuf ans (fig. 1). La seconde période, période de transition, embrasse quelques dix ou douze années, jusqu'à 1660-1661 et, à mesure qu'elle s'écoule, nous voyons le peintre acquérir progressivement plus d'indépendance et de maîtrise : l'*Assomption* du Musée du Louvre (1655) (fig. 2); la série de tableaux du Carmen Calzado, de Cordoue (1657-1658) (fig. 3); la série peinte pour les Jeronimos de Buenavista, actuellement au Musée Provincial de Séville et au Prado.

L'on voit déjà, dans l'évolution que supposent ces tableaux, un intérêt principalement plastique, une volonté de dominer la technique, de transformer l'espace plan de l'art de la première période baroque en un espace dynamique et vivant qui est le propre du baroque évolué. Les moyens réduits de la palette du peintre l'aiguillonnent vers des effets d'une incroyable intensité, obtenus grâce à l'extrême vivacité de sa



FIG. 3. — VALDÉS LEAL. — Sainte Rose de Lima (1657-58).  
Cathédrale de Cordoue. Phot. Mas, Barcelon.



FIG. 4. — VALDÉS LEAL. — *Finis Glorie Mundi* (1672).  
Séville, Eglise de la Charité. Phot. Mas, Barcelone.

technique, très fine et passionnée. Le côté littéraire, le « thème », reste plus au second plan que dans l'œuvre des autres peintres de l'époque. Rien dans ces œuvres ne laisse soupçonner à l'auteur des *Hiéroglyphes* tous ces commentaires qui susciteront une admiration plus routinière qu'inspirée par une analyse attentive des œuvres et de la signification générale de l'art de leur créateur.

La troisième période se caractérise par de plus nombreuses qualités dramatiques, qui prouvent sa fécondité. On ne les décèle pas dans le sujet des tableaux, mais plutôt dans les personnages, dans les visages aux traits expressifs, d'un type très espagnol. Une technique parfaite caractérise cette période, tout au moins sa plus grande partie; les dernières années accusent parfois une certaine déca-

dence, due peut-être à des moments de fatigue, peut-être aussi à la sensation de facilité euphorique qui, d'ordinaire, s'empare de l'âme des artistes dans les phases finales de leur art. Cette perfection parle beaucoup en faveur de notre artiste et il faut que nous en indiquions la cause. Revenons à notre allusion au sujet des exigences de la clientèle artistique espagnole, à la prédominance de la quantité sur la qualité; ce fait entraîne fatalement presque inévitablement, une diminution continue des qualités de nombreux artistes de grande valeur; seules les personnalités de génie échappent à cette loi, moins en vertu d'un progrès réel que d'une maîtrise extraordinaire de leur métier et de leur capacité à réaliser des « effets ». Ainsi, lorsqu'on observe chez un peintre espagnol une évolution progressive, comme c'est le cas de Valdés Leal, elle se produit infailliblement en faveur de la qualité.

A cette troisième période correspondent, parmi les œuvres principales, l'*Immaculée Conception et deux donateurs*, datée de 1661 (National Gallery de Londres); une *Visitation* de 1670 environ, conservée à Paris; les tableaux célèbres des *Hiéroglyphes* de 1672 déjà mentionnés, qui se trouvent à l'Hôpital de la Charité à Séville (fig. 4, 5); l'*Apparition de la Vierge à Saint Ignace de Loyola* de 1674 au Musée Provincial de Séville, ainsi que la série d'inspiration jésuite, à la même



galerie. Nous avons enfin la magnifique peinture qui représente *Jésus au milieu des docteurs* de 1686, actuellement au Musée du Prado.

Nous indiquerons maintenant les caractéristiques générales de la technique et de la manière du peintre. Valdés Leal préparait ses toiles en passant d'abord de la terre rouge de Séville, puis il dessinait ensuite légèrement la composition à grands traits. Selon toutes probabilités, il exécutait un fond uni avec une partie dessinée faisant tache qu'il retouchait quand il arrivait au stade de la couleur. Le schéma du clair-obscur s'affirmait vigoureusement et une certaine imprécision modelait l'architecture de la scène et ses divers plans. Il dessinait ensuite au pinceau les personnages, avec des couleurs différentes parfois, qu'il déposait ensuite en un trait onduleux d'une extrême vivacité. Il peignait les personnages d'un seul jet, au lieu de les réaliser par couches successives, chaque fois plus minutieusement détaillées. Quand il passait à un personnage ou à un élément d'« ambiance », c'est parce qu'il en avait terminé ou à peu près, avec les sujets précédents. Cette technique prouve chez le peintre des *Hiéroglyphes* une imagination puissante car ce procédé ne réussit que lorsque la composition est parfaitement pensée et ses effets certains. Le schéma en couleur a une importance égale à celui du clair-obscur, et la peinture de Valdés Leal est un bon exemple de l'emploi équilibré de ces deux possibilités de création. Au lieu de grands contrastes d'ombre et de lumière, Valdés Leal parseme habituellement ses compositions de contrastes voulus, surtout dans les œuvres de grande dimension et de vaste sujet. On peut voir de même, la division de l'espace en zones, l'établissement d'un centre principal et d'autres, secondaires, foyers autour desquels les formes s'estompent progressivement. Ce qui revient à dire que Valdés Leal emploie une technique intermédiaire entre celle du réalisateur intellectuel qui situe tous les objets à leur place exacte et celle du réaliste visuel qui concentre l'intérêt sur un point unique, laissant ébauché tout le reste ou compensant par des effets lumineux le peu de détails réalistes.



FIG. 5. — VALDÉS LEAL. — *In Ictu Oculi* (1672).  
Séville, Eglise de la Charité. Phot. Mas, Barcelone.

Dans les peintures de cette période, comme dans celles de la période précédente, on peut déceler l'exaltation baroque de Valdés Leal devant la matière et la forme; peu de peintres ont un coup de pinceau si voluptueux et dynamique. Intuitivement, il sait laisser flous, presque dans l'irréel, certains côtés des personnages afin qu'ils se fondent dans l'ensemble, par un processus qui passe inaperçu si on les contemple sans les analyser. Le fait de pouvoir, jusqu'à un certain point, « dissoudre » les personnages est possible grâce au dynamisme pictural qui relie les figures entre elles, fondant leur diversité en un tout expressif. Les peintres baroques s'aperçurent que les libertés qui leur étaient si chères pouvaient être mieux respectées dans des œuvres d'un sujet vivant et dynamique que dans des œuvres figuratives et statiques; c'est pourquoi ils penchaient pour les sujets mouvementés, ampoulés et déclamatoires. Un geste possède en lui-même une force exactement équivalente à une forme fermée et finie. On doit signaler dans les tableaux de Valdés Leal non seulement la tendance à refléter le mouvement, mais encore à le réaliser techniquement, grâce à son coup de pinceau dynamique, souple et coloré. Il s'apparente en cela à un autre baroque de son temps, Rizi, auquel l'unissent certaines affinités sans pour autant autoriser un plus grand rapprochement.

A ce penchant de Valdés Leal pour le mouvement et les formes dynamiques, ajoutons son caractère passionné. Il ne réduit jamais ses tableaux à la représentation d'une stricte réalité; il aime seulement ouvrir des horizons à son imagination, sacrifiant parfois au goût de la mise en scène qui est, plus que le sien propre, un caractère de son temps. Atmosphère dramatique, sens religieux, sentiment de la vanité de l'existence se pressentent, au fond de son art, plus qu'ils ne s'y voient; c'est pourquoi l'on ne peut pas non plus considérer les *Hiéroglyphes* indépendamment de son époque, mais comme une concession au goût, en matière littéraire, pour les emblèmes, allégories et énigmes qui, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, étaient répandues dans tous les pays d'Europe et fort prisées de la plupart. Les biographes de Valdés Leal signalent des contradictions : enthousiasme, vitalité, mais également mélancolie, pessimisme joint à une ironie sarcastique et aussi la tendance profondément espagnole à s'enthousiasmer pour le Beau et le Tragique, au détriment du Lyrique. Ces contrastes occasionnent une dualité spirituelle qui se fait jour dans la lutte entre la couleur et le clair-obscur, entre l'image et les seconds plans inquiétants, entre la forme finie et sa destruction ou sa déformation. Pour ces raisons qui tiennent à la nature espagnole, et pour elles seules, on a parlé d'un parallélisme entre l'évolution de Valdés Leal et celle du Greco. Quelques mots auparavant du destin des deux peintres, face à la société de leur temps et à la postérité : nous ne voyons pas chez Valdés Leal cette évasion vers les sphères supérieures, ni cet idéalisme de source médiévale, du peintre crétois. Mais ce fait peut s'expliquer par l'éloignement dans le temps d'une période où l'homme, en Occident, était encore guidé par une foi unique et absolue. A partir de la Renaissance, la religion ne se perd pas, mais assurément, cesse de posséder ce caractère total et exclusif qui est celui de la culture et de l'intelligence.





FIG. 6. — VALDÉS LEAL. — Cadavre d'évêque, détail du *Finis Gloriae Mundi*.  
Phot. Mas, Barcelone.

De ce fait, il se peut, au fond, que l'attitude de Valdés Leal soit plus dramatique que celle du Greco, dans la mesure où elle fait face au problème essentiel. Et, quelque temps, quand il peint les *Hiéroglyphes*, il en vient presque à abandonner ses préférences antérieures, son goût de la couleur — et même la gamme réduite des tons dorés, gris et rosés — sa soumission totale à l'expression picturale pour elle-même. Comme par une échappée, il nous laisse voir une incurable tristesse, revêtue du manteau allégorique d'un thème qui ne lui permet sûrement pas de créer ses meilleures toiles, mais bien de sonder l'esprit de son époque. Jetant un bref regard sur les tableaux des « dernières années », l'on voit que le dessin est moins fin et, par conséquent, la facture plus grossière en général. C'est comme si l'artiste affichait ici un doute relatif aux principes qui avaient jusqu'ici dirigé son évolution et la dirigeraient à nouveau, entonnant un hymne au thème lui-même (fig. 6).

Dans des œuvres ultérieures, il s'éloigne effectivement de la composition illustrative et théâtrale, du goût des détails et revient à la forme et à la plasticité picturale, fondements de son art. L'œuvre déjà mentionnée de *Jésus au milieu des*

*docteurs* a une valeur toute particulière : ses personnages témoignent d'un sens de la construction, d'une extrême sensibilité; c'est une synthèse laborieuse des meilleurs éléments de la tradition post-Renaissance. Les peintures de la période jésuite méritent également notre attention pour la façon géniale dont le peintre andalou a réussi à condenser dans les visages tout le *pathos* d'une époque, d'une race et d'un idéal. Parfois, dans ces œuvres, Valdés Leal emploie la technique, chère à Rizi, qui consiste à transformer les arrière-plans en mondes estompés dans le dessein non de limiter la scène, mais d'établir une communication mystérieuse avec le miracle.

Passons maintenant aux œuvres de Valdés Leal qui ne sont pas datées et que, vu leurs caractéristiques, nous croyons pouvoir incorporer dans la chronologie précédemment établie. Nous avons déjà mentionné quelle fut l'évolution artistique de Valdés Leal, comment se mûrit progressivement sa conception picturale, mais il serait bon que nous fassions ici un bref résumé de ces processus communs aux artistes de son époque. Le peintre passe d'une conception tactile à une conception optique, de la forme fermée à la forme ouverte, de la composition par plans parallèles à l'espace unifié ou qui tend à cette unification. Son coup de pinceau est de plus en plus aisé et vibrant, la discontinuité du tracé et de la couleur, plus nette. La subdivision de l'espace s'accroît également et, avec elle, la souplesse d'emploi des teintes et du clair-obscur. Ceci établi et les étapes fixées plus haut reprises, nous estimons comme très probable la chronologie suivante :

A la première période, encore placée sous l'influence prépondérante de son maître Antonio del Castillo, appartient une œuvre très intéressante : *La Vierge des Orfèvres*, conservée au Musée Provincial de Cordoue (fig. 7). Il y a, dans cette œuvre, des détails très réussis, bien que, dans ce thème lyrique, Valdés Leal ne soit pas supérieur à certains de ses contemporains. L'intention réaliste ne laisse pas de produire un certain contraste avec les allégories de la composition. Une certaine évolution, plus de liberté et d'imagination dans la composition, distinguent l'œuvre — très solidement construite dans l'ensemble — du *Sacrifice d'Isaac* qui peut dater de 1655 environ. De la même époque doit dater le tableau, conservé au Musée Provincial de Séville, des *Fiançailles de Santa Catalina*. Entre 1655 et 1660 il dut peindre des œuvres comme la *Sainte Madeleine* de la Sacristia de la Antigua (cathédrale de Séville); les effigies de *Santa Catalina* de l'église de Sainte Marie-Madeleine; le *Saint Pierre*, signé, de la Real Academia de San Fernando de Madrid; le *Saint Pierre délivré de la prison par un ange*, de la Sacristia de los Calices (cathédrale de Séville) (fig. 8) et la toile, à juste raison fameuse : *La Vierge, les trois Maries et Saint Jean en quête de Jésus*. Dans toutes ces peintures, se crée un équilibre, déjà signalé, entre le facteur esthétique et le thème. Le peintre s'abandonne aux qualités humaines impliquées par le thème sacré et cherche une communion intérieure avec les personnages auxquels il donne la vie, une raison d'être qui ne dépend pas uniquement des valeurs données par les couleurs, les lignes et les formes. Et c'est ici la justification de l'affirmation — par nous si souvent répétée — que l'art espagnol se





FIG. 7. — VALDÉS LEAL. — Saint Antoine, détail de la Vierge des Orfèvres. Œuvre de la première époque de Valdés Leal. Cordoue, Musée des Beaux-Arts. Phot. Mas, Barcelone.

caractérise par la préférence qu'il octroie la plupart du temps à ce qui est humain et sentimental, donnant plus de prix à l'œuvre spirituelle, qu'à la vision du Beau ou à la pure jouissance artistique.

Certainement d'une époque ultérieure, peut-être entre 1660 et 1670, proviennent diverses œuvres de valeur dont nous citerons : la *Conception* (Musée Provincial de Séville), œuvre où Valdés Leal semble provisoirement accepter en même temps l'influence de Ribera et celle de Murillo et le thème particulier à ces grands artistes; les portraits de *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Sébastien* et *Saint André* (Capitulos de Ordenes Militares à Séville) (fig. 9). Il nous faut ajouter diverses ébauches magnifiques qui pourraient être d'une période plus avancée, entre 1674 et 1680; deux d'entre elles correspondent à des tableaux du cycle jésuite (coll. Grosso, Séville); une autre est conservée au Musée de Barcelone; une autre représente un *Saint abbé distribuant des aumônes* (Amsterdam). Pour finir, l'Historical Society

de New York garde un *Saint Jean dans le désert* et un *Saint Pierre après son reniement*, deux pièces d'une facture aisée, très habilement exécutées. Aux dernières années de Valdés Leal doivent correspondre les tableaux suivants : les *Noces de Cana*, les *Saints devant la Vierge*, la *Sainte Famille* (coll. particulière de Séville). Également de cette dernière période, est la décoration d'un plafond à l'« Hospital des Venerables » de Séville. Exécutée entre 1685 et 1690, Juan de Valdés Leal l'acheva en collaboration avec son fils Lucas de Valdés. Là, tous deux firent preuve de virtuosité dans la représentation d'un groupe d'anges portant la Sainte Croix dans les airs : pour accentuer encore la sensation d'espace, ils représentèrent des murs prolongeant les vrais murs vers le haut et se terminant en balustrade avec un œil-de-bœuf et un second plafond au-dessous du groupe d'anges qui apparaissent à contre-jour. La composition est d'un baroque extrême, car Valdés Leal ne respecte pas les lois d'un espace réel mais augmente ses dimensions de celles d'un autre espace en trompe-l'œil.

Revenant à notre point de départ, signalons comme caractéristiques principales de Valdés Leal une dualité intérieure, un drame manifesté ou contenu, sa cohabi-



FIG. 8. VALDÈS LEAL. Saint Pierre délivré par un ange. Cathédrale de Séville  
*Phot. Mas, Barcelone.*



tation pour ainsi dire, avec une vitalité exaltée et passionnée et son intérêt pour les moyens picturaux les plus baroques. Répétons la nécessité de laisser de côté tout préjugé iconographique, de ne prêter attention qu'à l'œuvre et de la regarder avec des yeux neufs afin de pouvoir admirer ce qui est digne d'admiration, abstraction faite du sujet ou, du moins, sans y être par trop assujetti. Il nous faut contempler ce que ses pinceaux ont réalisé avec des sujets qui passionnaient les hommes de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, non ce que l'époque mettait devant tous les yeux ou dans tous les esprits. Et, partant, reconnaissons que ce n'est pas précisément dans les *Hiéroglyphes* que se rencontrent les leçons magistrales du peintre, mais plutôt l'obstacle d'un lieu commun, accepté pour des raisons littéraires. Le plaisir que réserve un examen approfondi de beaucoup de simples fragments des meilleures œuvres de ce peintre, compense l'abandon de la fausse idée que nous nous étions formée de son art.

JOSÉ GUDIOL-RICART.

(Traduit de l'espagnol.)

#### BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

OROZCO DIAZ, Emilio, *Temas del barroco*, Granada, 1947.

BERUETE Y MORET, Aureliano, *Valdés Leal*, Madrid, 1911.

GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *Los jeroglíficos de la muerte de Valdés Leal*, Séville, 1932.



FIG. 9. - - VALDÉS LEAL. - - Saint Sébastien. Séville  
Chapitre des Ordres Militaires. Phot. Mus. Barcelone.

- RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael, *Discursos sobre Valdés Leal*. En R. Academia de ciencias, bellas letras y nobles artes, Cordoue, *Boletín*, janvier-mars 1931.
- ROMERO DE TORRES, Enrique, *El pintor de los muertos; mas obras inéditas de Valdés Leal*, Museum, 1913.
- GESTOSO Y PÉREZ, José, *Biografía del pintor sevillano Valdés Leal*, Séville, 1916.
- MAYER, August Liebmann, *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1911.
- LAFOND, Paul, *Juan de Valdés Leal*, Paris, s. f.
- LOPEZ Y MARTINEZ, Celestino, *Valdés Leal y sus discípulos*, Séville, 1907.
- TRAPIER, Elizabeth du Gué, *Valdés Leal*, The Hispanic Society of America, New York, 1956.

RÉSUMÉ. — *The painting of Valdés Leal, and its pictorial value.*

It is high time, writes M. Gudiol Ricart, that we appreciated the painting of Valdés Leal at its true value. Let us then cease to admire the theatrical and artificial side of the painter, and let us rather recognize in him solid qualities of vitality, enthusiasm, and dynamism which shine through from under his restricted range of colours. Let us see in him, not a seventeenth century courtier, but a character both ardent and melancholy, this duality being reflected in his painting which always expresses very human qualities, in that it faces and accepts the essential problems. His deep knowledge of *chiaroscuro*, and his assured skill force our admiration.



# LES DÉPENSES D'ART DES IMPÉRATRICES JOSÉPHINE ET MARIE-LOUISE

## II -- MARIE-LOUISE

LORS de son arrivée en France, Marie-Louise a dix-huit ans. Elle a reçu la stricte éducation des archiduchesses, étudié de nombreuses langues vivantes et travaillé les arts d'agrément. Plus jeune que Joséphine, ses goûts sont moins affirmés, donc moins onéreux. Elle aime les fleurs, mais n'en a point la passion. Elle n'a pas de demeure personnelle à parer sans cesse. Tout de suite l'Empereur la soumet à une étiquette étroite : aussi ses relations personnelles ne dépassent-elles pas un cercle restreint et les cadeaux qu'elle est tentée de faire restent limités. Son caractère la porte à être, non pas le collectionneur qui achète des tableaux, mais l'amateur qui s'amuse à en peindre et c'est bien différent <sup>1</sup>.

En Autriche, dès son enfance, elle a cultivé la musique et le dessin : les deux lui plaisent. Au début de l'année 1809, elle estime avoir réalisé des progrès suffisants pour aborder la peinture à l'huile. Toutefois, au printemps, la guerre éclate à nouveau avec la France. C'est Essling et Wagram — et l'exode de la Cour de Vienne qui fuit devant l'invasion. Pourtant, Marie-Louise prend encore des leçons, tente d'exécuter des paysages, des portraits et se risque même jusqu'à essayer une grande figure de *Sainte Barbe* <sup>2</sup>. Puis, la raison d'Etat lui impose d'épouser Napoléon. Aussitôt après son mariage, elle marque son désir de continuer ses études qui lui plaisent. Le 5 avril 1810, Duroc demande à Denon d'envoyer un professeur et Prud'hon est choisi.

Les conditions financières de cette charge semblent avoir été fixées assez tardivement. C'est seulement le 29 décembre 1810 que le Maître reçoit 4.500 fr., pour

---

1. Joséphine avait aussi étudié le dessin et elle avait tenu à ce que l'éducation de sa fille, fût sur ce point, particulièrement soignée. Cf. Antony VALABRÈGUE, *les Princesses artistes*, Dupret, 1888, p. 48.

2. Elle relate ses travaux dans sa correspondance avec Victoire de Colloredo. Elle lui écrit par exemple : « Je peins un paysage bien triste et qui me plaît beaucoup pour cette raison » ; ou bien elle lui confie qu'elle essaie un portrait du comte Edling et ajoute : « Le comte Edling n'est pas beau, mais c'est justement dans le laid qu'on peut étudier la peinture. » VALABRÈGUE, *op. cit.*, p. 60.

1812		Reçus	Payés
Reçu de la part de la bibliothèque		437 616	444 904
686	Page à la Prud'hon Peintre 500 francs pour le mois de septembre 1813 de l'atelier annuel par lui fait. La Requête en suite de son maître et de son maître, se quitte par		500
687	Page à la Prud'hon Peintre 250 francs pour le mois de septembre 1813 de l'atelier annuel par lui fait. La Requête en suite de son maître et de son maître, se quitte par		250
688	Page à la Prud'hon Peintre 250 francs pour le mois de septembre 1813 de l'atelier annuel par lui fait. La Requête en suite de son maître et de son maître, se quitte par		250

FIG. 1. — Registre de compte de Ballouhey. Paiement de la mensualité de 500 F accordée à Prud'hon. Bibliothèque de Gray.

9 mois. A partir de cette date, il touche mensuellement 500 fr. (fig. 1) le dernier paiement a lieu le 6 mai 1814, pour le mois d'avril précédent, alors que l'impératrice avait quitté Paris le 29 mars. En outre, le 13 mai 1812, il lui est remis 442 fr. 20 « pour un cheval et divers objets de dessin et de peinture qu'il a fournis pour le service de S. M. ». Les couleurs et accessoires divers sont achetés à Rey : 72 fr. le 19 juin 1811, 78 fr. le 14 août 1812,

52 fr. 50 le 9 février 1813 « pour une boîte à couleurs<sup>3</sup> et une boîte à crayons » et 3 fr. 60 le 30 avril 1814 « pour 12 feuilles de papier verni ».

Les rapports du Maître et de l'élève ont été décrits à diverses reprises : la malignité des contemporains et la malveillance de la postérité y ont trouvé l'occasion de s'exercer. Pour la circonstance, Prud'hon se fait faire un bel habit à la française dont il est très fier. Peu familiarisé avec les manières des Cours, il ne sait guère distraire la jeune impératrice et prétend la former en lui faisant copier d'une manière fastidieuse des têtes classiques. Si l'on en croit le propos rapporté par Voïart, l'échec est complet : « Etes-vous content de votre royale élève ? », demande-t-il à Prud'hon. « C'est une bonne personne. » — « Et ses progrès ? » — « Oh ! ses progrès laissent à désirer. Sa Majesté trouve que le dessin lui salit les doigts et ne touche plus à ses crayons. » — « Alors que fait-elle pendant les leçons ? » — « Elle dort ! » Seulement Voïart ne manque pas d'imagination et se plait à enjoliver, aussi faut-il être prudent quand on accueille son témoignage<sup>4</sup>.

Qu'est-il resté de cette collaboration ? Les Goncourt déclarent avoir vu « un curieux souvenir des leçons de Prud'hon : c'est un pastel copié par Marie-Louise d'après une *Vierge* du Guide où le *corrigé* du maître perce partout sous les lourdeurs, les tremblements et les maladroites de cette main d'impératrice jouant à la

3. Ces fournitures tendraient à prouver qu'il faut retenir avec réserves l'indication donnée par le baron Meneval dans ses mémoires et selon laquelle Marie-Louise aurait dû renoncer tôt à la peinture « parce que l'odeur de l'huile et des couleurs l'incommodait ». Ce propos n'était sans doute qu'une excuse destinée à éluder certaines leçons de Prud'hon estimées trop ennuyeuses.

4. Cf. Ch. GUEULETTE, *Mademoiselle Mayer et Prud'hon*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, II, p. 340. M. Eugène FVOR, dans une intéressante étude, publiée dans les *Mémoires de l'Académie de Dijon* (août et septembre 1923), a dissipé diverses légendes qui avaient été ainsi recueillies par Clément au sujet de la jeunesse de Prud'hon.





FIG. 2. — L'Innocence par l'Impératrice Marie-Louise.  
Musée de Gray.

peinture<sup>5</sup> ». Qu'est devenu ce document si révélateur ?

Par bonheur, il subsiste au Musée de Gray, où il a été mis en dépôt par le Musée de Besançon, un tableau de Marie-Louise : *l'Innocence* (toile, H. 0,56, L. 0,46 — peut-être un ancien ovale). Une jeune fille aux yeux bleus et aux cheveux blonds presse sur son sein une blanche colombe. Sa robe blanche est retenue à la taille par une ceinture mauve qui fournit la couleur complémentaire de l'écharpe jaune<sup>6</sup>. Ce tableau est sans conteste une grande curiosité (fig. 2). Son origine est certaine : il a été légué par Ballouhey lui-même. L'intendant de l'impératrice avait été peintre dans sa jeunesse. Il est probable que Marie-Louise, voyant peu de personnes dans l'intimité, devait s'entretenir de ses études avec lui et sans doute a-t-elle voulu lui en laisser un souvenir. Ballouhey affirme que le tableau a été peint en 1810, c'est-à-dire au début

des leçons de Prud'hon. Sauf la colombe, l'exécution n'est pas maladroite : il est possible qu'il y ait eu collaboration d'un autre pinceau. La qualité n'est pourtant pas suffisante pour attribuer à Prud'hon une part prépondérante ou même notable dans cet essai.

Toutefois, les relations de Marie-Louise et de Prud'hon allaient peu à peu se distendre et Isabey ne devait pas tarder à prendre une place prépondérante. Au début sa situation aurait pu être délicate puisqu'il avait été le premier peintre de Joséphine, mais il n'était pas homme à se laisser embarrasser. D'abord ne pouvait-il alléguer une vieille fidélité à la famille de Lorraine ? Il était né à Nancy et si c'était d'un père Comtois, il était bien superflu de le rappeler. Puis, dans sa jeunesse, il avait été à Versailles où il avait approché Marie-Antoinette, la tante de la nouvelle impéra-

5. Ed. et J. DE GONCOURT, *l'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Flammarion, t. III, p. 359.

6. Il ne s'agit pas, comme on l'a dit parfois, d'une copie exécutée d'après une œuvre de Greuze. Ce peintre avait traité le même sujet dans un tableau actuellement au Musée Victoria and Albert à Londres (*catalogue* de 1923, n° 492, pl. 20). L'imitation de Marie-Louise est très libre et la composition différente. Le modèle de Greuze tient la colombe en sens inverse ; ses yeux et ses cheveux sont bruns et la silhouette se détache sur un fond de paysage.

trice. Ses manières aisées le rendaient agréable et son esprit caustique amusant. Comment s'étonner dès lors qu'à la fin de 1812 il soit devenu le maître de dessin de Marie-Louise? Le 7 décembre 1813, il lui est payé 6.500 fr. pour 13 mois de leçons à 500 fr.<sup>7</sup> — des leçons qui avaient un tout autre attrait que celles de Prud'hon. Il apprend à l'impératrice à croquer les petites scènes de sa vie quotidienne, à saisir sur le vif l'attitude, le manège de tel ou tel personnage. Il corrige le dessin, le rehausse prestement d'aquarelle et il en résulte une œuvrette charmante.

L'une d'entre elles a été exposée et reproduite<sup>8</sup>. Elle relate la visite matinale du docteur Corvisart. Marie-Louise est encore couchée et Mme de Montebello, sa Dame d'honneur, est assise près du lit. Toutes deux observent le cher docteur qui examine un joli petit bronze et ne va pas tarder, selon sa singulière manie, à le faire disparaître dans une poche de son ample redingote.

Le goût de Marie-Louise pour la peinture est vite connu. Le 25 août 1810, en visitant le Salon, Leurs Majestés peuvent voir un tableau de Menjaud, actuellement au Musée de Versailles (fig. 3), représentant *l'Impératrice occupée à faire le portrait de l'Empereur*<sup>9</sup>. La louange est adroite et de plus la scène marque bien la parfaite entente des deux époux : thème excellent pour la propagande, aussi le tableau est-il reproduit par la gravure.

Comme toute souveraine, Marie-Louise a fait exécuter assez souvent son portrait, mais elle laissera au service des présents le soin d'en multiplier les exemplaires. Sur ce point, sa tendance est différente de celle de Joséphine : ses principales dépenses ne concernent pas ses propres portraits, mais ceux du Roi de Rome et des divers membres de sa famille.

Le 14 septembre 1810, Isabey touche 1.800 fr. (c'est la première dépense d'art) pour trois portraits en miniature de l'impératrice et le 29 novembre 600 fr. pour un quatrième. Pour faire un agréable présent à sa Dame d'honneur, Marie-Louise fait peindre *M<sup>mes</sup> de Montebello* et Isabey reçoit à cette occasion 600 fr. le 12 janvier 1811, selon sa note du 31 décembre.

Le Roi de Rome naît le 20 mars 1811 et Isabey est bientôt<sup>10</sup> appelé à faire son portrait « en pied, par ordre de Mme de Montebello ». Il lui est versé 800 fr. le 14 août, 1.500 fr. le 28 octobre pour un second portrait en pied et 1.200 fr. le 29 octobre pour deux autres portraits (fig. 4).

Puis, un intervalle de temps s'écoule : Isabey est envoyé à Vienne. Le 23 juin 1813,

7. Il y a exactement parité avec Prud'hon, alors que Frédéric Masson croyait que le traitement annuel d'Isabey était fixé à 3.000 fr. seulement. Cf. *l'Impératrice Marie-Louise*, p. 303.

8. Cf. F. DE MÉLY, J.-B. Isabey, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, pp. 410-411.

9. *Catal.* de 1861, n° 4.702 (toile, H. 0,72, L. 0,59). Landon signale ce tableau dans son *Salon de 1810*, p. 101, ainsi que deux autres peintures de Menjaud : *François I<sup>er</sup> et la belle Ferronnière* et une *jeune femme près de son fils expirant* : « Ce dernier, dit-il, est celui que le public et les artistes ont remarqué avec le plus d'intérêt. » Il existe aussi une petite gravure ronde, en noir, qui représente Marie-Louise peignant le Roi de Rome dans son berceau; Napoléon debout, assiste à la scène.

10. Isabey exécute le premier portrait au début d'avril 1811 : l'aquarelle, qui est au Cabinet des dessins du Louvre, porte en marge : « Quinze jours après la naissance du Roi de Rome, l'Empereur me donna l'ordre d'en faire le portrait. » *Premier Portrait*, J. ISABEY, 1811.



il touche 4.300 fr. pour trois portraits de S. M. et deux tableaux acquis sur son ordre, sans qu'aucune précision permette d'identifier ces œuvres. Le 29 novembre 1813, il vend, pour 495 fr., soixante-deux gravures représentant le portrait de S.M. Le 24 janvier 1814, suivant note du 4, il lui est remis 1.260 fr. pour un portrait de *l'Impératrice tenant le Roi de Rome sur ses genoux*<sup>11</sup> et, le 5 février, 400 fr. pour deux tableaux à l'huile dont le sujet et l'auteur ne sont pas spécifiés. Le 10 mai 1814, il lui est réglé 665 fr. pour un portrait de S. M. (note du 20 mars) et le 27 juin 1814, 5.000 fr. pour dix portraits. Enfin, le 12 juillet 1814, Ballouhey lui remet 2.002 fr. « pour remboursement de diverses avances qu'il a faites pour S. M. ».

Ces divers paiements ne permettent pas d'éclaircir un point mystérieux. Il existe en effet un curieux portrait du Roi de Rome, jouant dans un jardin et vêtu d'un uniforme militaire : petites bottes à gland, pantalon et veste de velours bleu gansé d'argent, gilet et shako rouges avec broderies d'argent. Cette œuvre faisait partie de la collection Pierpont Morgan et Mme de Basily-Callimaki, dans son grand ouvrage sur Isabey<sup>12</sup>, estime qu'il s'agit d'un portrait du duc de Reichstadt, exécuté par Isabey lors du séjour de cet artiste en Autriche pour le Congrès de Vienne. Or les comptes de Marie-Louise fournissent quelques indications à ce sujet. Le 7 mai 1814, Ballouhey qui opère la liquidation de l'arriéré, règle à Chardon, chapelier, une facture de 150 fr., en date du 30 mars : elle concerne précisément un shako. Le même jour, Boutet, arquebusier, touche 150 fr. pour un petit fusil. Auparavant on relève, le 6 décembre 1813 : « aux sieurs Poupard et Delaunay, 403 fr. pour deux costumes de Mamelouck qu'ils ont fournis à S.M. le Roi de Rome, suivant mémoire du 30 octobre. » Le 10 mai 1814, « une pelisse de garde d'honneur pour le Roi de Rome et une capote grise pour le petit Albert » sont payées à Frédérick frères 260 fr. Ainsi au moment où la chute de l'Empire est proche, Marie-Louise, sur le conseil ou l'ordre de Napoléon, fait exécuter des costumes militaires pour son fils. Ils doivent servir aussitôt à des portraits que la gravure rend populaires et qui confirment les Français dans leurs sentiments dynastiques<sup>13</sup>. D'autre part, au moment du Congrès de Vienne, Isabey aurait-il représenté le duc de Reichstadt coiffé d'un shako à plumet tricolore ? Cependant les comptes ne contiennent aucune mention explicite relative à cette œuvre : l'énigme reste donc à résoudre.

Portraitiste de la famille impériale, Isabey est, en outre, chargé par Marie-Louise de deux missions. Un jour, il montre à l'impératrice un collier qu'il vient de faire monter avec des médaillons représentant Murat et ses quatre enfants et qu'il a peints pour Caroline, sœur de l'Empereur et reine de Naples. Aussitôt Marie-Louise témoigne le désir d'avoir les portraits des membres de sa famille. Il est convenu

11. Sans doute l'exemplaire de la Wallace Collection, *Catal. des objets, statues et miniatures*, 1910, IX, n° 211.

12. J.-B. Isabey, *sa vie, son temps*, 1909, p. 128 ; reproduction, p. 124.

13. Cf. par exemple, la gravure de F. Lignon, éditée par Durand. Voir aussi la gravure reproduite ici, fig. 7.



FIG. 3. — ALEXANDRE MENJAUD. — Marie-Louise faisant le portrait de l'Empereur. Musée de Versailles.

qu'Isabey suivra l'impératrice en Autriche où elle doit se rendre après avoir accompagné l'Empereur à Dresde. L'artiste vient la rejoindre à Prague mais n'ayant pu terminer son travail, il repart pour Vienne en septembre 1812. En novembre, les dix-huit portraits sont exposés au Salon<sup>14</sup> et l'impératrice les admire avec joie. Les historiens<sup>15</sup> indiquent qu'Isabey a reçu à cette occasion 16.459 fr. — chiffre précis, mais infirmé par les comptes. — Le 8 juin 1812, Ballouhey remet 6.000 fr. à Isabey pour se rendre à Prague. Le 11 novembre, nouvel acompte de 3.000 fr. et le 21 février 1813 autre acompte de « 6.800 fr. à valoir sur une somme de 22.800 fr. pour 18 portraits de la famille impériale d'Autriche, frais de voyage et 1 portrait de S.M. l'impératrice, suivant la note de M. Isabey du 31 décembre 1812 ». Enfin le solde est payé peu après.

En 1813, pour ranimer la ferveur des populations normandes, d'ailleurs relativement fidèles, Marie-Louise va inaugurer le nouveau port de Cherbourg. Isabey l'accompagne. L'impératrice arrive le 25 août, fatiguée par le voyage et souffrant d'un gros rhume de poitrine. Le 26, elle parcourt à pied sec une partie des bassins, mais lasse et indisposée, elle se retire bientôt. Il est probable qu'Isabey profite de cette journée<sup>16</sup> pour prendre des notes et dessiner — ou du moins préparer — le lavis (fig. 5) du Cabinet des dessins du Louvre (N° 5.151, plume rehaussée de lavis, H. 0,160, L. 0,215). Le 27, après une promenade au château de Querqueville, Marie-Louise doit assister à l'irruption de la mer dans le bassin. Selon les calculs de l'ingénieur, l'événement doit se produire entre 8 et 9 heures du soir. L'impératrice n'aime pas changer ses heures. Elle décide donc d'aller dîner, comme de coutume, à 7 heures et demie. Pendant qu'elle est à table, le ministre de la Marine accourt : le flot commence à pénétrer dans le bassin. Les chevaux étant dételés, l'impératrice continue son

14. Ces divers portraits furent très admirés. Landon déclare que cette collection « présente un ensemble de l'aspect le plus agréable qu'on puisse imaginer. On ne saurait porter plus loin la délicatesse du dessin, la grâce du pinceau, la fraîcheur des teintes ». *Salon de 1812*, t. II, p. 109.

15. Mme DE BASILY-CALLIMAKI, *op. cit.*, p. 136. Frédéric MASSON, *op. cit.*, p. 303.

16. Sur le montage du dessin du Louvre, figure l'inscription suivante : « Juillet 1813. Intérieur de la forme du port de Cherbourg. » Il semble qu'il y ait dans l'indication de la date une légère erreur.



repas et elle arrive quand tout est terminé : la cérémonie de l'inauguration est manquée.

Le contre-temps est fâcheux. Evidemment, ce n'est point ainsi qu'Isabey va représenter la scène. A défaut de ce qui fut, il montre ce qui aurait dû être. Il exécute une belle *sépia* où l'on voit au premier plan, sous un pavillon dressé sur la rive, l'impératrice et sa suite qui assistent à l'arrivée de la mer dans les bassins nouveaux. C'est ainsi que l'on compose un document historique — ou qui le deviendra. Aussitôt le dessin est gravé par Piringer, puis imprimé par Massard (fig. 6). Nécessairement, les comptes portent la trace de ce voyage mémorable. Le 24 décembre 1813, selon facture du 7, il est payé à Isabey 2.400 fr. « pour prix d'un petit tableau et indemnité pour son voyage à Cherbourg ». Le 29 janvier 1814, il reçoit encore 504 fr., suivant mémoire du 31 décembre, pour diverses épreuves de la gravure représentant *le port de Cherbourg*.

Peu à peu, des liens d'amitiés se forment entre Marie-Louise et Isabey. Lorsque l'impératrice s'apprête à quitter Paris, Isabey va lui rendre une dernière visite, le 28 mars 1814. Elle lui offre alors un ultime souvenir : son portefeuille sur lequel elle avait écrit : « De la part d'une écolière qui conservera toujours le souvenir de son bon maître. »

L'impératrice emploie rarement pour elle d'autres artistes qu'Isabey. Pendant le



FIG. 4. — J.-B. ISABEY. — Le Roi de Rome.  
Musée des Beaux-Arts de Nancy.

voyage de son peintre à Vienne, elle fait appeler Jacques, son élève, qui le 12 octobre 1812 reçoit 400 fr. D'autre part, Gérard touche 2.000 fr., le 6 décembre 1813, pour un portrait en buste.

Pour son fils, outre Isabey, Marie-Louise a recours à deux miniaturistes. Le 30 novembre 1812, il est versé 600 fr. à Constantin pour deux portraits du jeune prince. Cette fois, il s'agit d'Abraham Constantin, le Genevois, qui expose au Salon de 1812 le *Portrait du Roi de Rome*.

D'autre part, Mlle Aimée Thibault (les comptes la nomment Thiébault) jouit d'une faveur particulière. Elève de Saint et de Leguay, elle expose au Salon de 1810 une grande miniature représentant le *Roi de Rome* en pied. Le 27 février 1813, elle reçoit 540 fr. pour un portrait de l'enfant et, le 31 mars, 600 fr. pour trente gravures. Peut-être s'agit-il de la peinture qui représente le *Roi de Rome dans un paysage*, assis sur un agneau et décoré des grands ordres de France et d'Italie, œuvre gravée par H.-G. Chatillon et Devilliers jeune<sup>17</sup>. Toujours en 1813, Mlle Thibault perçoit 1.000 fr. le 25 juin et 805 fr. le 2 octobre pour deux nouveaux portraits. En 1814, la situation devient tragique. Sur l'ordre de Napoléon, le 20 février 1814, Marie-Louise fait venir Mlle Thibault pour exécuter aussitôt un portrait du jeune prince en uniforme de la garde nationale<sup>18</sup>. D'urgence, cette miniature est gravée et répandue par milliers d'exemplaires dans le public avec la légende : *Je prie Dieu pour mon père et pour la France* (fig. 7). Le 20 mai 1814, il est payé à Mlle Thibault 1.040 fr. pour ce portrait et un dessin (peut-être exécuté immédiatement pour faciliter le travail du graveur). Enfin, le 1<sup>er</sup> octobre, dernier versement de 500 fr. pour « un ouvrage de peinture » non précisé.

A certaines de ces miniatures se rattachent d'autres dépenses relatives à un art bien particulier. Une nouvelle mode commence à se répandre : les montures en cheveux. Marie-Louise a même un « artiste en cheveux » attitré : Belhate le jeune et les comptes prouvent qu'elle le faisait souvent travailler. Il touche successivement 370 fr. le 14 septembre 1811, 517 fr. le 26 février 1813, 108 fr. le 28 mai, 623 fr. le 24 décembre, 65 fr. le 28 janvier 1814, 535 fr. le 10 février, 260 fr. le 12 mai 1814 et, en dernier lieu, le 20 septembre 1814, 800 fr. pour une pièce capitale, sans doute son chef-d'œuvre : « un collier en cheveux donné par S. M. à Mme la Duchesse de Montebello » ! A ce sujet, Mme de Basily-Callimaki rappelle : « on commande à Isabey pour l'archiduchesse Caroline, sœur de l'impératrice, un portrait du Roi de Rome avec de petites ailes, qui sera monté en cadenas pour former un bracelet avec des cheveux de l'impératrice et le mot : *Louise* en pierres de couleur<sup>19</sup> ». A l'exposition des souvenirs du Roi de Rome figurait un bracelet en cheveux avec une minia-

17. La miniature originale avait été envoyée par Mme de Montesquiou à l'Empereur et figurait parmi les souvenirs que Napoléon avait emportés à Sainte-Hélène; Joséphine en avait fait exécuter une réplique. Cf. *Catal. de l'Exposition des Souvenirs du Roi de Rome*, 1932, p. VII et n° 86.

18. Cf. Jean DE BOURGOING, *le Fils de Napoléon*, 1932, p. 37.

19. *Op. cit.*, p. 128.





FIG. 5. — J.-B. ISABEY. — La forme du port de Cherbourg.  
Cabinet des dessins du Louvre.

ture du *Roi de Rome* par Isabey, relique prêtée par Mme la princesse Thérèse de Liechtenstein (N° 75).

Trois autres commandes apparaissent encore dans les comptes. Le 26 octobre 1810, il est payé à Soiron 600 fr. pour un travail non précisé. D'autre part, le 10 février 1812, l'Empereur échange avec Joséphine Laecken contre l'Elysee, nouvelle résidence qui plaît beaucoup à Marie-Louise. Le 25 juillet 1812, Ballouhey remet 240 fr. à Mesplet, peintre, « pour une petite mignature (*sic*) à l'huile représentant la *vue du jardin de l'Elysée-Napoléon* ». Enfin, le 3 novembre 1813, 1.200 fr. sont versés à Huet (Nicolas ou Jean-Baptiste le jeune) pour trois dessins<sup>20</sup>, suivant note du 30 septembre.

Comme Joséphine, Marie-Louise aime beaucoup l'histoire naturelle. Dans leur

20. Cf. C. DE GABILLOT, *les Huet, Jean-Baptiste et ses trois fils*, 1892, pp. 144-145. Jean-Baptiste le jeune, blessé au siège de Maubeuge, avait subi l'amputation du bras droit. Il dessinait et gravait de la main gauche. Il reproduisait les œuvres de son père et de son frère Nicolas, dessinateur au Muséum après 1804. En raison de l'intérêt que l'Impératrice portait aux sciences naturelles, il s'agit peut-être de dessins de Nicolas. *Op. cit.*, pp. 130 à 134.

existence d'apparat, où tant d'attitudes leur sont imposées, lorsqu'elles veulent se délasser, les deux impératrices se penchent sur des fleurs rares ou observent des oiseaux au plumage chatoyant. Ce trait de leur nature véritable n'est-il pas fait pour inspirer la sympathie?

A Schoenbrunn, Marie-Louise a un peu appris à connaître les plantes. A Paris, elle s'abonne aux *Arbres fruitiers* de Turpin et il en coûte 300 fr. Elle achète *L'histoire des arbres fruitiers de l'Amérique septentrionale* à André Michaux le père (387 fr.) et les *Arbres et arbustes*, c'est-à-dire le « nouveau Duhamel » (5.019 fr. 25).

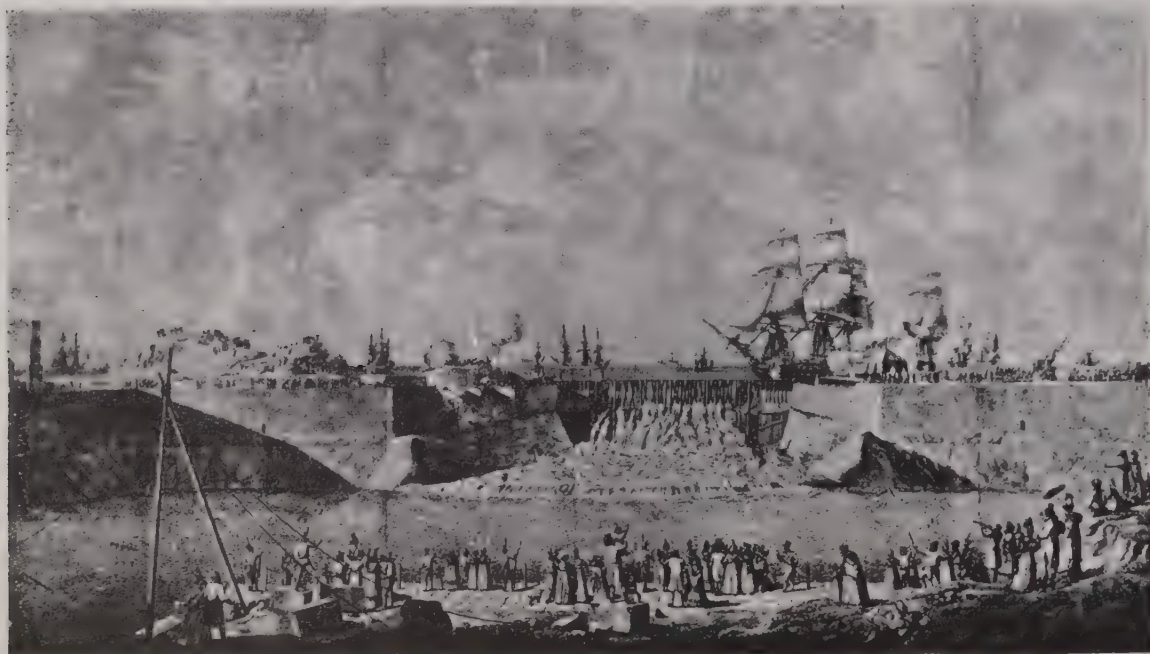


FIG. 6. — PIRINGER d'après ISABEY. — L'Impératrice Marie-Louise inaugurant le nouveau port de Cherbourg.  
B. N., Est.

Le 26 octobre 1810, elle fait verser à Redouté 324 fr. pour la *Botanique* de J.-J. Rousseau, 120 fr. pour deux *cahiers de fruits et de fleurs* de Bessa et 3.000 fr. pour les 5 volumes des *Liliacées* déjà parus. Les tomes VI et VII sont payés 600 fr. chacun le 27 juillet 1812 et le 24 janvier 1814, lors de leur publication. Enfin, le 30 novembre 1813, il est remis à Redouté 6.400 fr. pour deux tableaux de fleurs.

Véron, dit Bellecourt, élève à la fois de David et de Van Spaendonck et de surcroît fleuriste de talent, reçoit 1.548 fr. le 21 mars 1812 pour un tableau « représentant une couronne formée de fleurs de diverses saisons et pour la monture du tableau ».

Toutefois, tandis que Joséphine s'intéressait surtout à la botanique, c'est plutôt l'ornithologie qui attire Marie-Louise. Sans doute les achats chez l'oiselier Réaux n'apparaissent-ils qu'assez tard : 1.250 fr. le 23 juin 1813 pour « deux perroquets,



trois oiseaux extraordinaires et trois cages » et 1.000 fr. le 9 avril 1814 pour une perruche, mais dès 1811, l'impératrice a un peintre d'histoire naturelle : c'est Pauline de Courcelles. Cette artiste, élève de Barraband, a fait connaissance du Hollandais Knip dans l'atelier de son Maître et l'a épousé. C'est une spécialiste des oiseaux. Elle a travaillé à Sèvres en 1808 et 1809 et y retournera de 1817 à 1826. Au Salon de 1808, elle a exposé des *oiseaux* et à celui de 1810 une *poule couveuse et ses poussins*, un *pigeon*, le *grand lori* (perroquet) et une médaille d'or a récompensé ses efforts. Ses dessins consciencieux et précis lui valent une appréciable renommée<sup>21</sup> et sont tout désignés pour servir de modèles aux planches des ouvrages d'ornithologie. Or, précisément, elle commence un important travail avec C. J. Themminck, directeur de l'Académie des Sciences et des Arts de Harlem : une *monographie des pigeons*. Le premier fascicule paraît en 1811, précédé d'un *discours sur l'ordre des pigeons* et Mme Knip s'y intitule « Premier Peintre d'histoire naturelle de S. M. l'impératrice-reine Marie-Louise ». Le 14 mai 1812, les comptes relatent un premier versement qui sera suivi de beaucoup d'autres au fur et à mesure que les livraisons seront publiées. Au total, Ballouhey paie 3.400 fr. à ce titre. En outre, le 15 mai 1814, il est accordé 2.000 fr. pour « un exemplaire de l'ouvrage sur les pigeons et deux dessins ». Le premier volume est orné de 87 figures en couleurs, dont certaines sont curieuses (fig. 8). Le tome II, avec texte de Florent Prévost, paraîtra après la chute de l'Empire.

D'autre part, Pauline de Courcelles a commencé à illustrer dès 1805 *L'histoire naturelle des tangaras, manakins et todiers* d'A. G. Desmarest. Marie-Louise lui achète aussi cet ouvrage qui continue à paraître par livraisons et lui fait remettre au total 1.800 fr. à ce titre.

Parmi les dépenses qui se rapportent à la peinture et au dessin figurent quelques achats de cadres. Le 25 février 1813, Jullien, encadreur, touche 160 fr. pour vingt cadres dorés. Le 2 octobre suivant Rolland, marchand d'estampes, reçoit « 345 fr. pour 11 bordures faites d'après les ordres de S. M. » et, le 4 décembre, 2.001 fr. 30 pour les bordures de la collection de pigeons. Enfin, un cadre est payé 60 fr. à Potrelle, doreur, le 17 mars 1814.

Sur deux points, les goûts de Marie-Louise se révèlent opposés à ceux de Joséphine : elle dépense peu pour la sculpture et beaucoup pour la gravure.

Les comptes mentionnent le 24 juin 1813 un paiement de 876 fr. en faveur de Leonhard Posch, qui est originaire du Zillertal dans le Tyrol, « pour divers bustes en bronze et en cire » représentant l'Empereur. A la date du 15 mai 1814 apparaît une inscription qui intrigue : 900 fr. sont remis « au sieur Auxhiet, sculpteur ». Or, les répertoires ne mentionnent aucun artiste de ce nom. En raison de la fantaisie avec laquelle il arrive parfois à Ballouhey de transcrire les noms propres peut-on conjec-

21. En 1814, elle expose au Salon un cadre renfermant des oiseaux peints sur vélin : le manchot huppé, le petit courlis rouge, la chouette de France, le canard à éventail de Chine, le Manarra ou porte-lyre. Landon remarque cet envoi et note « morceaux d'étude très soignés ». *Salon de 1814*, p. 108.



*Je prie Dieu pour mon Père  
et pour la France*

FIG. 7. — D'après M<sup>lle</sup> THIBAUT. — Je prie Dieu pour mon Père et pour la France, gravure, 1814. B. N., Est.

est indiqué : 24 fr. le 26 octobre 1810 pour un portrait en pied de l'impératrice, 306 fr. 50 le 21 mars 1812 pour 4 vues de Paris, 29 costumes italiens, 2 cadres et 1 portefeuille, 196 fr. le 28 mai 1813 « pour la 5<sup>e</sup> livraison des *monuments de l'Indoustan* et 20 portraits du Roi de Rome ». L'autre grand fournisseur est le célèbre Artaria de Vienne dont la succursale de Mannheim ne cesse de faire des envois à l'impératrice. Ces achats s'expliquent par le désir qu'éprouve Marie-Louise de revoir en gravure les membres de sa famille et les personnalités qu'elle rencontrait à Vienne. D'autre part, l'Empereur François II collectionne les gravures et sa fille se fait un plaisir de lui en offrir.

Marie-Louise trouve aussi dans les gravures et les livres illustrés une documentation qu'elle recherche, car elle aime s'instruire. Elle achète ainsi *Les costumes français*, en deux volumes, à L. Rathier pour 315 fr., en 1811 et 1812, le *Voyage pittoresque à Constantinople* à Freudel et Wurtz pour 150 fr. le 27 février 1812; les *Hindous* à Balthazard Solvyns pour 180 fr. le 13 août 1812, le *Voyage pittoresque*

turer qu'il s'agit du Liégeois Ruxthiel, grand prix de Rome en 1808 et qui en 1812 avait été nommé par Napoléon « Sculpteur des Enfants de France » ? Une autre dépense se rattache un peu à la sculpture : 350 fr. versés le 1<sup>er</sup> juin 1814 au sieur Fretin ou Fratin<sup>22</sup>, artiste, « montant de divers petits animaux qu'il a faits pour le Roi de Rome<sup>23</sup> ».

Si les rubriques relatives à la sculpture sont rares, celles qui concernent la gravure abondent. Malheureusement il est exceptionnel que le détail de la fourniture soit précisé. Outre les achats, déjà mentionnés, à Isabey et à Mlle Thibault, David (François-Anne), le graveur, obtient 200 fr. le 22 mars 1814 et Argenti 300 fr. le 20 mai suivant. Mais ce sont surtout les marchands d'estampes qui bénéficient de commandes importantes. Parmi les ventes de Rolland, il faut noter quelques gravures dont le sujet

22. S'agirait-il d'un parent de l'animalier Christophe Fratin, né à Metz, émule de Barye?

23. Le 7 mai 1814, il est payé 274 fr. à Cacheleux et 330 fr. à Mittou, prix de divers jouets achetés pour le Roi de Rome.



du Nord de l'Italie à Bruun-Neegaard pour 128 fr. en 1812 et 1813, la *Description de l'Égypte* à Barbier pour 1.390 fr. le 21 juin 1813, les *Monuments et Edifices publics de Paris* à Vergnaux pour 312 fr. le 21 juillet 1813, l'*Histoire de France sous Napoléon* au graveur David pour 240 fr. le 3 décembre 1813, le *Tableau historique et pittoresque de la Ville de Paris* à Nozérian pour 393 fr. le 7 décembre 1813. Elle est abonnée aux *Grands Aigles* de Mayer à qui elle verse à ce titre 456 fr. de 1810 à 1814 et elle fait payer 600 fr. à Martinet pour sa *Galerie des Enfants de Mars*<sup>24</sup>.

Les acquisitions de livres sont très nombreuses et atteignent des sommes élevées. Toutefois il est bien rare que les titres soient mentionnés. Tel a été pourtant le cas pour les œuvres de Voltaire dont le prix de 1.700 fr. est payé le 28 avril 1814. Enfin, le 24 décembre 1814, une dernière facture de 283 fr. est réglée à Rousseau pour « 5 exemplaires de la *Henriade* et 30 autres petits volumes ».

Marie-Louise est soigneuse. Elle aime que ses volumes soient bien conservés et joliment présentés : aussi s'adresse-t-elle aux meilleurs relieurs de son temps. Le 30 novembre 1812, il est, par exemple, payé 680 fr. à Bozérian « pour diverses reliures ».

Toutefois, la lecture ne suffit pas à occuper les longues heures de relative solitude qui résultent des absences de Napoléon et des rigueurs de l'étiquette. Comme toute femme, pour meubler ses loisirs obligés, l'impératrice aime se livrer à des travaux d'aiguille. Ici encore son caractère studieux, son désir de bien faire se manifestent. Elle se choisit une maîtresse de broderie en la personne de Mme Rousseau qui est d'ailleurs fort bien payée. C'est peut-être en partie pour ces travaux que Marie-Louise a recours à un ornemaniste de l'époque, J.-B. Fay<sup>25</sup>. Les comptes le désignent comme « dessinateur de dentelles ». Il reçoit à ce titre 264 fr. le 5 septembre 1811, suivant mémoire du 3 août, « pour 22 dessins de dentelles ». La seconde commande semble avoir eu un objet dif-



FIG. 8. — M<sup>me</sup> KNIP.  
Planche extraite de la *Monographie des pigeons*,  
1811. B. N., Est.

24. Cet exemplaire, relié en soie bleue moirée, aux armes de Marie-Louise, a figuré à l'exposition des souvenirs du Roi de Rome. *Catal.*, n° 88 bis.

25. Cf. GUILMARD, *les Maîtres ornemanistes*, Paris, Plon, 1880, t. I, pp. 255-256. J.-B. Fay est l'auteur d'arabesques, de modèles de bijouterie, de pommes de cannes, de décors de porcelaine et de projets d'encadrement. Lors de son séjour à Cherbourg, l'Impératrice avait acheté pour 725 fr. 50 de dentelles. Cf. fig. 1.

fèrent. Le 11 août 1812, il lui est versé 646 fr. « pour divers dessins de dentelles qu'il a faits pour le service de la toilette de S. M. ».

Quelques achats se rattachant à la fois à l'art et à la parure méritent d'être mentionnés et, en particulier, ceux qui concernent les éventails. Louis XIV avait accordé aux éventailistes le droit de former une corporation et au XVIII<sup>e</sup> siècle ils avaient réalisé de délicats chefs-d'œuvre. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle il y a encore parmi eux des artistes de talent. Marie-Louise leur fait de nombreuses commandes : quelques-unes seulement sont mentionnées dans les comptes. Delaunay reçoit 105 fr. le 30 janvier 1811, Aubin, plus avantagé, touche 320 fr. le 18 décembre 1810 et 484 fr. le 23 janvier 1812, soit : 284 fr. pour 9 éventails destinés à la toilette de S. M. et 200 fr. pour 12 éventails à offrir.

De même, il y a de multiples paiements à divers joailliers : Nitot, Marguerite, Valogne (le 31 janvier 1814 : un cachet à musique!) et à plusieurs autres. L'horloger Mugnier vend souvent des montres. Les indications des comptes confirment ce qui avait déjà été signalé maintes fois. Marie-Louise ne fait pas en général des acquisitions très coûteuses et surtout elle achète beaucoup, comme l'inscrit Ballouhey, « pour cadeaux ». En ce qui concerne l'histoire du goût, il convient de relever un mémoire de Nitot qui reçoit, le 19 juillet 1813, 10.763 fr. 19 pour « une ceinture *gothique* en or, perles, camées, sardoine, onix et divers autres objets ». Ainsi la mode du gothique est déjà si bien établie dans les hautes sphères de la société que les bijoutiers s'y conforment.

Les dépenses relatives à la céramique tiennent une place notable dans les comptes. Tout d'abord, Dagoty, pour des fournitures non précisées reçoit 1.198 fr. le 16 janvier 1811, 1.140 fr. le 23 mars 1812, 708 fr. le 9 février 1813 (sur 1812). Dubois, marchand de porcelaine à Amsterdam, obtient une importante commande et 4.420 fr. 25 lui sont réglés le 15 octobre 1812. Plus intéressante est la livraison faite par la manufacture de Sèvres. Le 20 août 1811, il est payé à son Directeur, Brongniard, 568 fr. pour « une tasse et sa soucoupe, représentant le portrait de S. M. l'impératrice suivant mémoire du 29 juillet ». Or, cette tasse est sans doute celle qui a été exécutée par Mme Jacquotot d'après Isabey et donnée par Marie-Louise à sa Dame d'atours, Mme de Luçay<sup>26</sup>. Cet achat attire l'attention sur Mme Jacquotot, peintre en porcelaine et pianiste, et qui jouit d'une flatteuse renommée. En effet, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, on s'inquiète de la durée limitée des grands chefs-d'œuvre qui dans huit ou dix siècles risquent de s'altérer ou de disparaître. Pour parer à ce danger, on envisage de les faire reproduire sur porcelaine. Précisément, Mme Jacquotot avait été choisie pour immortaliser les œuvres de Vinci et de Raphaël<sup>27</sup>. Marie-Louise

26. Cf. Mme DE BASILY-CALLIMAKI, *op. cit.*, p. 267, où la tasse est reproduite.

27. D'après une note qui se trouve à la Galerie des Offices, Mme Jacquotot proposait la vente d'une copie sur porcelaine de la *Belle Ferronnière* pour 7.000 fr., *Nouv. arch. de l'Art français*, 1877, p. 379. MIREUR, t. IV, p. 48, signale un autre exemplaire adjugé à 1.000 fr. à la vente Rhoué en 1861.



tient à marquer son intérêt pour cette louable tentative et lui fait remettre 800 fr. le 8 février 1814 pour la *belle Ferronnière*, peinte sur porcelaine.

Dufougerais, fabricant de cristaux, apparaît deux fois : le 9 février 1813 pour un gobelet « famille de laurier » de 50 fr., le 22 juin suivant pour un autre gobelet de 62 fr.

Biennais livre surtout de la tabletterie. Le 31 juillet 1812, Ballouhey lui verse 5.073 fr. 38 pour trois mémoires. Seul le premier concerne divers objets d'orfèvrerie pour la toilette de S. M. et ne s'élève qu'à 748 fr. 38, le second a trait à un écrin de 2.475 fr. et le troisième à un nécessaire en acajou de 1.850 fr. sans qu'il soit indiqué si ces coffrets sont ou non garnis<sup>28</sup>.

Pour se distraire un peu et amuser son entourage, Marie-Louise dispose de petits jeux, un peu analogue à ceux des couvents. Le 26 février 1813, Vaugeois, tabletier, encaisse 3.140 fr. « pour une table en acajou contenant 37 jeux et divers autres jeux achetés pour cadeau ».

Il n'y a pas de dépenses d'ébénisterie. Tout au plus peut-on relever deux opérations ayant quelques rapports avec le mobilier. Le 4 mai 1814, Ballouhey verse 400 fr. à Vauchelet de la part de l'impératrice pour un tableau peint sur velours. Cet artiste avait, en effet, découvert un procédé de peinture sur velours qu'il utilisait pour la décoration des sièges<sup>29</sup>. L'autre affaire est plus inattendue. Elle est ainsi formulée : « 29 octobre 1812, remboursé à Mme Ballan, première femme de S. M., 180 fr. pour des livres de musique qu'elle a achetés en remplacement d'une bergère en tapisserie du prix de 180 fr. que l'impératrice a bien voulu lui donner. »

Comme on peut le supposer, la musique tient une place de choix dans la vie — et dans les comptes — de l'impératrice. Dès son enfance, Marie-Louise reçoit une excellente instruction musicale. Jeune fille, elle se plaît à accompagner les jeunes archiducs qui chantent, à jouer des morceaux à quatre mains ou à deux pianos, à tenir sa partie dans des trios ou des quatuors. Elle est ravie de donner des leçons à sa petite sœur, l'archiduchesse Léopoldine. Dès cette époque, elle compose des valses.

Lorsque Marie-Louise arrive en France, elle ne trouve plus autour d'elle un milieu épris de musique : ce n'est pas dans la famille de Napoléon qu'elle découvrira des partenaires pour exécuter les œuvres qu'elle aime tant. Très vite, pourtant, elle se soucie de ce qui a trait à son art favori. L'Italien Spontini, maître de chapelle de Joséphine, moins délié que le demi-Lorrain Isabey, perd son poste. Paër, qui a séjourné à Vienne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le remplace : il possède un aimable talent

28. M. Lossky, dont l'aimable érudition est toujours précieuse à consulter pour l'Europe centrale, a bien voulu nous signaler au Musée National de Prague le bureau portatif de Marie-Louise, fourni par Biennais et offert par Napoléon I<sup>er</sup> à l'Impératrice. (Inventaire 10.081.) *Exposition napoléonienne au Musée*, 1936, n° 96. C'est une grande boîte à couvercle formant pupitre, contenant deux bras de lumière articulés et les garnitures d'écritoire et de trousse à dessin. (Bois des Îles, maroquin rouge, nacre, acier, bronze, argent et vermeil.) Mais puisqu'il s'agit d'un cadeau de Napoléon I<sup>er</sup>, cet objet n'est pas le nécessaire mentionné par les comptes.

29. Le salon du Roi de Rome, fourni par Louis-Joseph Leroy, était décoré de vues de Rome peintes à l'huile sur velours de coton par P.-J. Petit, selon le procédé Vauchelet. *Exposition des Souvenirs du Roi de Rome, catal.*, n° 113.


534	<i>Payé à M<sup>r</sup>. Ballouhey, 12,500<sup>f</sup>. pour traitement, frais de bureau et autres pour soldes de l'année 1814 ..... 12,500<sup>f</sup></i>	12,500.	f. 100
535	<i>Payé pour le port de 100 Caisses de Paris à Vienne, sur: détail de la lettre de voiture et la pièce y annexée .....</i>	5,288.	40.
536	<i>Payé au S<sup>r</sup>. Pilleron, commissaire, tant pour les frais de voyage que pour divers autres frais relatifs aux Caisses et indemnité .....</i>	1,550.	f. 100
537	<i>Payé aux 2 militaires autrichiens qui ont accompagné l'expédition des Caisses ex-Dessus de Paris à Vienne .....</i>	492.	f. 100
538	<i>Recu de S. M. l'Impératrice, sur lettre de change de M. M<sup>r</sup>. Arnstein &amp; Stelzel, banquiers à Vienne, payable aujourd'hui, sur M. M<sup>r</sup>. Perregaux la Pitié &amp; C<sup>ie</sup> banquiers, à Paris, leur à compte sur les dépôts de ..... Paris sur le compte de S. M.</i>		

FIG. 9. — Dernière page du compte de Ballouhey.  
Bibliothèque de Gray.

et une large culture. Souvent l'impératrice lui fait rembourser les nombreux morceaux achetés ou copiés pour elle : 656 fr. 35 le 31 juillet 1811, 301 fr. 25 le 24 janvier 1812, 287 fr. 35 le 30 avril 1812, etc. Les paiements directs aux éditeurs de musique ne sont pas rares non plus. Marie-Louise se constitue une bibliothèque de partitions, mais les œuvres acquises ne sont presque jamais nommées. Tout au plus, apparaît, par exemple, le 24 juillet 1813, une partition d'*Euphrosine* achetée 40 fr. à Naderman. D'autre part, le 29 janvier 1814, Lelu, éditeur de musique, livre pour 504 fr. la collection des 6 années du *Journal des troubadours*.

Marie-Louise a l'oreille très fine et se montre exigeante sur la qualité des instruments. Le 16 juillet 1812, il est envoyé 2.040 fr. à « M. le baron Doucette, préfet de la Roër, pour remboursement d'un piano acheté à Cologne ». L'impératrice ne tolère jamais un piano un peu désaccordé. Elle renvoie Paër si, par aventure, il prétend lui donner une leçon alors que l'accordeur Dubois n'a pas rempli son office — aussi ce dernier reçoit-il de fréquentes rétributions.

Ainsi, les comptes de Ballouhey font apparaître chez Marie-Louise un caractère sérieux, appliqué et un goût sincère pour la pratique des arts. D'autre part, la corres-



pondance de la jeune impératrice avec Napoléon, publiée récemment, atteste qu'au moment de la crise suprême, en 1814, elle était pleinement dévouée à son mari.

Les registres de Ballouhey se terminent sur les dernières conséquences de ce drame. L'intendant, resté à Paris, exécute les ordres donnés par Marie-Louise avant son départ. Le 13 mai 1814, il envoie 3.000 fr., payables le 7 juin, au préfet de Loir-et-Cher pour les pauvres de Blois. Et puis, il faut se soucier de tous ces objets, de tous ces livres auxquels Marie-Louise tient beaucoup : il faut les lui envoyer. Landru, emballer, reçoit 808 fr. le 7 mai 1814, pour fournitures de caisses, 8.448 fr. le 22 octobre « pour emballages des 152 caisses renfermant divers objets appartenant à S. M. » et, à nouveau, 2.088 fr. le 22 décembre pour frais d'emballage et 2.171 fr. 75 pour un autre mémoire. Chenue, également emballer, touche le 15 mai 1814 1.541 fr. 88, soit 1.490 fr. 88 pour emballage de divers objets (sans doute des meubles) dans 25 grandes caisses et 51 fr. pour emballage d'un clavecin. Le 16 mai, Valentin, luthier, encaisse 78 fr. 60 pour avoir démonté des instruments. Enfin, le 31 décembre 1814, ce sont les ultimes dépenses : frais de port de 138 caisses de Paris à Vienne 5.288 fr. 40; frais de voyage de Siterne, conducteur : 1.550 fr.; frais de convoi de deux militaires autrichiens qui ont accompagné les caisses de Paris à Vienne : 452 fr. Telle est la page finale (fig. 9). Les comptes de l'impératrice des Français sont clos. Une nouvelle histoire va commencer, celle de la duchesse de Parme — hélas !

Ainsi se traduit en comptabilité la chute d'un régime, la défaite d'un grand pays et l'irréremédiable rupture entre deux époux qui s'aimaient. En regardant ces dernières inscriptions, comment ne pas être attiré par cette rubrique : « 18 août 1814 — Payé à M. Paër 20 fr. pour deux morceaux de l'Opéra de *Didon* », Comment ne pas être frappé par le rapprochement que ce titre suggère ? C'est une redoutable épreuve que de survivre à une haute destinée et à un grand amour. Plus sage et plus indulgente que l'histoire, la légende l'a épargnée à la reine de Carthage. Lorsque après une nuit de désespoir, Didon s'était percée d'un glaive, l'Aurore bienveillante, envoyée par Junon, s'était penchée sur son agonie pour lui dire : « Je te délivre des liens du corps » — « Teque isto corpore salvo ».

A. P. DE MIRIMONDE.

(Voir Résumé page suivante.)

RÉSUMÉ : *The expenditure of the Empresses Joséphine and Marie-Louise on works of art*  
(II. Marie-Louise).

The Empress Marie-Louise did not collect as the Empress Joséphine did; she took pleasure in practising the arts as an amateur. She painted (one of her paintings is to be found at the Musée de Gray) and, to perfect herself, she took lessons with Prud'hon and Isabey. She gave few commissions for her own portrait, preferring to order paintings of her son, the King of Rome, or members of her family. She was interested in botany and even more in ornithology, as is proved by her numerous payments to Mme Knip de Courcelles, her painter of natural history. She bought many prints and books of documentation, and, a good musician, she reserved a considerable part of her expenditure for music. The registers of Ballouhey end in 1814, with the expenses for sending to Vienna various objects belonging to Marie-Louise and which are now dispersed throughout Austria and at Parma when they have not been lost or destroyed.



# THE VALLEY OF MEXICO

## BY CONRAD WISE CHAPMAN

### A DISCOVERY AND ITS CONSEQUENCES

IN the *Gazette des Beaux-Arts* for October 1942 there appeared an article by James B. Ford dealing with the oil sketch for Conrad Wise Chapman's *The Valley of Mexico* which belongs to the Valentine Museum of Richmond, and which at that time had recently been cleaned by the Fogg Museum of Art. Signed and dated May 29th 1866 this work was described by Mr. Ford in the following words: "Probably the most important single painting known to us by Conrad Wise Chapman (1842-1910) in his great *Valley of Mexico* ... Unusual in shape ( $14\frac{1}{2} \times 84$ ) and one of the largest of his works it is revealed as one of the outstanding landscapes in the history of American painting."

Conrad Wise Chapman was the son of John Gadsby Chapman<sup>1</sup>, who was born in 1808 and died in 1889. Himself a painter of distinction Chapman Snr. wrote the first successful text book on painting to appear in the United States, and painted *The Baptism of Pocahontas* which now adorns the Capitol in Washington. As a boy of six Conrad went to Rome with his father who settled there, and it was in Rome that he studied painting, with his father, and probably with other members of the considerable artistic colony permanently resident there. On the outbreak of the Civil War however, he returned to America, and enlisted in a Kentucky regiment. At Shiloh he received a severe head-wound from which he never completely recovered and through the influence of his father he was transferred to General Wise's brigade as an ordnance sergeant. He joined Wise's Brigade at Chaffin's Farm, and accompanied Colonel Tabb on the expedition to Whittaker's Mill. The unit was then moved to Charleston, and General Beauregard who had

---

1. On John Gadsby Chapman, cf. H. T. TUCKERMANN's *Book of the Artists*, New York, 1867, pp. 216-222, and William DUNLAP's *Arts of Design in the United States*, Boston, 1918, vol. 3, pp. 244-245. Dictionary of American Biography. When in 1842 Washington Irving was busying himself about writing a biography of Washington he wrote to John Gadsby Chapman to search out materials for him (cf. letter to Francis MARBOE in Stanley T. WILLIAMS *The Life of Washington Irving*, New York, 1935, vol. 2, p. 360). John Gadsby, it may be noted was a famous Richmond hotelier, and may have been the artist's grandfather. Chapman was also closely associated with Henry Alexander Wise, whose name was incorporated into those of his son, and who, as a Brigadier-General in the Confederate army was to be of considerable help to the Chapmans.



FIG. 1.—C. W. CHAPMAN.—Monterey, 1865.

already had the terrain mapped by Colonel Gilchrist, commissioned Chapman to produce the delightful series of sketches and paintings of the Charleston fortifications which are now in the Confederate Memorial Museum, Richmond, having been purchased from the Valentine Museum to which they originally belonged.

In 1864 he returned for a while to Rome, with Bishop Lynch, and apparently suffered from a mental breakdown probably of physiological origin. By the end of the war however he was back again in America and with other confederates, more or less trapped in Texas, joined a group of volunteers under the command of General Magruder to enlist in the army of the Hapsburg nominee who had been made Emperor of Mexico by European investors in that country<sup>2</sup>.

According to the information known until now, he came into contact in Mexico with an English industrial magnate named Tolly who commissioned him to paint a view of his tile factory outside Mexico City. Chapman however felt that to confine himself merely to the factory would be to interfere too seriously with the impact which had been produced on him by the magnificent panorama of the Valley of Mexico, and so produced instead a great landscape in which Mr. "Tolly's" factory occupies only a very small portion. It is the sketch for this painting which is in the Valentine Museum, and, to quote from Mr. Ford's article "The painting at Richmond is not the one received by Mr. Tolly, but the finished sketch for it. Chapman had this (the final painting) first conveyed to Rome, and subsequently to Manchester, England, the home of the owner. Until further research is made pos-

2. It is not known at what point Chapman joined the track led by "Prince John" Magruder from Texas to Mexico. At the borders of that country they were met by General Biesca, who accepted them as volunteers for Juarez. Later however they changed their allegiance, and on arriving in Mexico City established a virtual township of their own. Bazaine, the French general gave each American 50 gold francs, and remnants of the colony survived till the end of the century. They became involved in railway speculation, and for some time produced a newspaper, *The Mexican Times*.





FIG. 2.—C. W. CHAPMAN.—Monterey, 1865.

sible by the end of the present war, it will be impossible to say whether or not it is still in existence.”

It is now possible to say that it is in existence, and has already been reproduced in *The Connoisseur* (May, 1956, p. 238), with an interim report by the present writer. It may be useful however to make available to the readers of the periodical which has already published such valuable information about Chapman, a slightly more detailed account of the painting, the circumstances surrounding its discovery, and the further light which it throws on Chapman's career and background. The present owner of the painting, Mr. M. Newman, who first directed my attention to the subject, acquired at a sale a painting by Eugenio Landesio<sup>3</sup>. An Italian by birth, Landesio had commenced his artistic career in Rome, and in the 60's was invited to Mexico to become Professor of Painting at the newly founded Academy of San Carlos. He had a formative influence on the creation of nineteenth century Mexican art, and the mere fact that his path crossed that of Chapman twice is not without its interest.

As a result of the purchase of this Landesio, Mr. Newman was approached by a Mr. Hulbert who said that he possessed a group of paintings with Mexican interest which he was prepared to sell. They had been brought back from Mexico in the late '60's by his maternal grandfather who had been connected with the building of the railway from Mexico City to Vera Cruz. Mr. Newman acquired these paintings and it was at this point that I saw them. They consisted of three small paintings by Manuel Serrano, a Mexican artist who was connected with the introduction of lithography into Mexico; two curiously shaped works signed “C. W. Chapman

3. On Landesio, see article in Thieme-Becker, *Paisajistas Mexicanos de Siglo XIX*, by Manuel Romero DE TERREROS, Mexico, 1943, and an article by Justino Fernandez in *Mexico en el arte*, No. 12, Nov. 1952. The Chapmans almost certainly met Landesio in Rome. For an interesting account of the American colony there at this time see Maitland ARMSTRONG's *Reminiscences* in *Scribner's Magazine*, April 1920.



FIG. 3.—C. W. CHAPMAN.—The Valley of Mexico, two left hand sections.

(the C. W. in a monogram) Monterey 1865" (fig. 1, 2), and a larger, unsigned work clearly of a Mexican scene with a small factory of some kind towards the right of centre (fig. 1).

The two Monterey paintings were of considerable interest. Each measuring  $24 \times 64$  inches, they had a remarkable clarity and sparkle, reminiscent partly of the English landscape tradition, partly of the Franco-Italianate style of Corot.

It will be remembered that Monterey was one of the strategic points in the war between the United States and Mexico. In 1846 Ulysses S. Grant, under the command of Zachary Taylor took the town, which is the capital of the province of Nuevo Leon. Although with the documents and prints at my disposal in England I cannot confirm the fact, I suspect that one of these paintings is a view of the site of the major action of the campaign at Buena Vista.



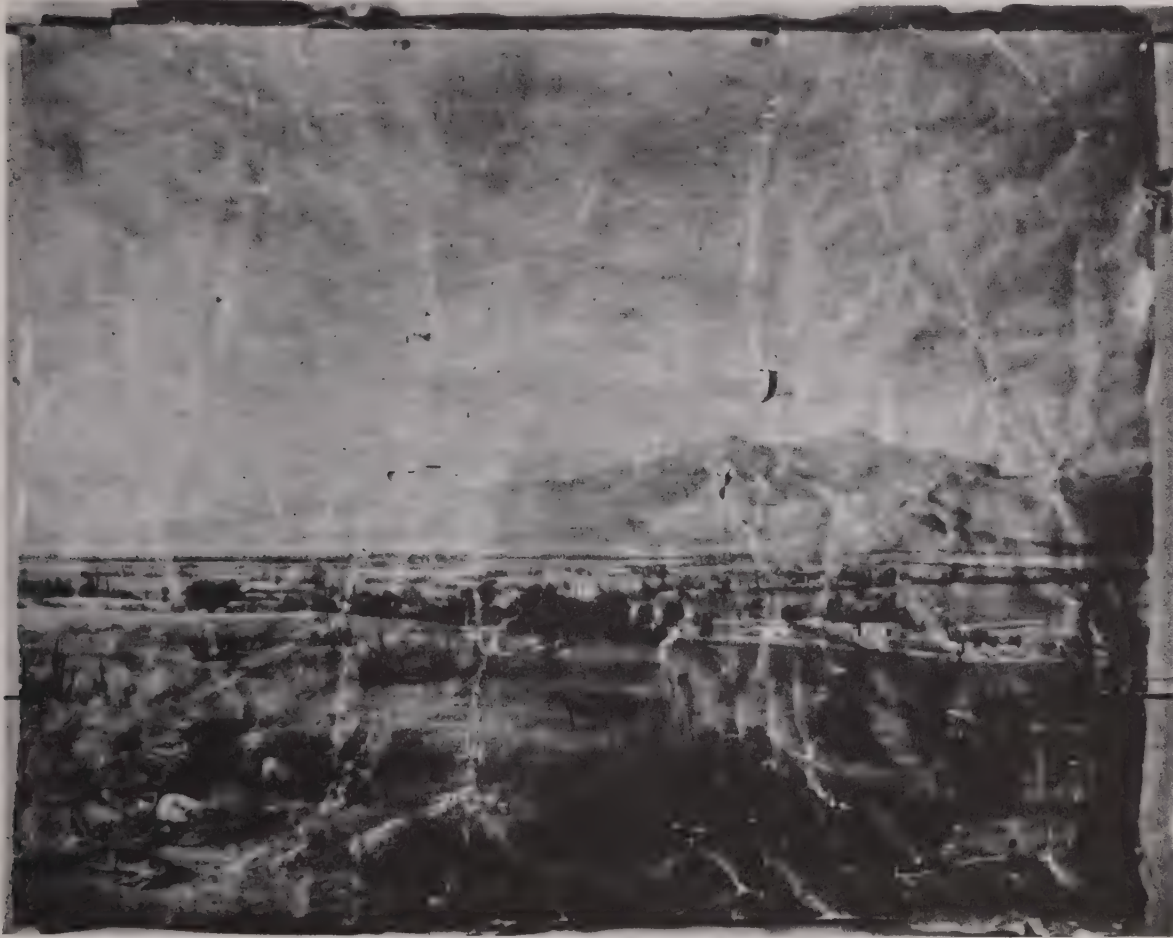


FIG. 4.—C. W. CHAPMAN.—The Valley of Mexico, central portion.

It was at Monterey too that the Confederate refugees under Magruder came into contact with the French, who had been sent by Napoleon III to support Maximilian. The city was held by 5,000 troops under the command of Colonel Jeannin-gros, to whom Magruder sent the following message: "Shall it be peace or war between us? If the former, with your permission, I shall enter the lines at once, claiming at your hands the courtesy due from one soldier to another. If the latter, I propose to attack you immediately." Fortunately the former alternative was chosen. One of the two paintings clearly reveals the presence of the French troops, a *spahi* and several officers being grouped together outside a baroque church. In the Virginia State Library there is a painting 10 × 33 inches (cf. *Bulletin of the Virginia State Library*, Vol. XII, July, October 1919, p. 103, no. 3) which I have not seen, but which may be a sketch for this work.



FIG. 5.—C. W. CHAPMAN.—Mr. Joily's factory, the extreme right hand section of the Valley of Mexico.

Closer investigation of Chapman's œuvre confirmed the authenticity of these two works, which in style and feeling, are close to the Civil War paintings in the Confederate Museum. Reference to Mr. Ford's article however also suggested to me that the third, unsigned work might also be by Chapman. It showed clearly enough the factory of M. "Tolly", and is a direct variation of the subject reproduced as a detail from the oil sketch at Richmond in Mr. Ford's article. There were, on the other hand, certain apparent discrepancies. The finished painting which had been sent to Manchester took as its theme the whole valley of Mexico, and not, as "Tolly" had wanted, merely a view of his own factory. The size of this smaller work ( $36\frac{1}{2} \times 45\frac{3}{4}$ ) was certainly odd, but bore no apparent relationship to the size of the missing painting (according to Mr. Ford 14 feet  $\times$  7) which had been so large that Chapman had been forced to use a church to accomodate the canvas when he was at work on it. Yet there were other considerations to arouse sufficient interest



in finding out what connexion there could be between the unsigned view of "Tolly's" factory and the Richmond sketch with which it was clearly linked. "Tolly" would hardly have taken the trouble to commission two artists to paint the same view, and it was at least unlikely that anyone should copy part of a sketch by an artist who at that time was only twenty four, and hardly assured of future celebrity.

An even more interesting complication arose when I discovered that the name of the vendor's maternal grand-father was Jolly. All references to Chapman's patron had called him "Tolly" (eg. Mr. Ford and Fielding's *Dictionary*). Yet there was an Englishman named Jolly, living in Mexico City, building a railway, owning a tile factory, leaving Mexico in 1867, because of birth of a daughter, and returning eventually to Manchester (the frames of all paintings were stamped "Agnew's, Manchester", but the firm does not possess records going that far back). The coincidence was too obvious to be ignored. Indeed there was published in Mexico c. 1870 a book of views of the railway showing on the title page the factory which is the subject of this painting, compiled, in Spanish and English by W. R. Jolly whose arms and motto (appropriately enough "Laetare") occur on the first page. It is interesting to note that a coloured lithograph of a civil war scene by Chapman was published in England in 1871, entitled "*Confederate Camp during the late American War*, after the painting by C.W. Chapman, Ordnance Sergeant 59th. Virginia Regiment, Louis Zimmer publisher."

Gambling therefore on a hypothetical connexion between this painting and the missing *Valley of Mexico*, I suggested that a search be made for any further paintings. At first the response was negative and then Mr. Newman elicited from the vendor that in his attic there was some old canvas which he had thought of cutting up to make into a screen. This was produced, and immediately the whole problem was solved. After ninety years Chapman's masterpiece had reappeared.

The "canvas" which was, understandably enough, in a very bad condition, was in three pieces (fig. 3, 4) the larger measuring some five feet across, the two smaller about three feet and two feet respectively. Part of the lower edge of the canvas had, at some time, been folded around a stretcher, and a small section was missing from the sky of the central piece. The painting is signed and dated "C. W. Chapman, Mexico 1866" amidst the foliage at the base of the tree on the left. The mystery painting showing Jolly's factory makes up the missing segment of the painting.

What seems to have happened therefore is that when Jolly received this great work at Manchester, he had the whole thing sent round to Agnew's, caused the portion showing his precious factory (fig. 5) to be cut off and framed separately, stuck the rest of the painting in his attic, and to the great impoverishment of posterity, forgot all about it.

As a work by a twenty four year old American artist of the nineteenth century, *The Valley of Mexico* even in the unrepaired state in which it is to be seen here,

is a remarkable work. It is some fourteen feet long and nearly five feet (not seven) high. Realising that the kind of emptiness which might pass muster on a sketch would look tedious when extended to the scale of a large painting, Chapman has added further incident and movement to the scene. He has taken up a vantage point a little further away than the one from which he visualised the original sketch, and added various elements, some of which are to be found in sketches in the Virginia State Library, Richmond (cf. note 4).

Chapman's technical mastery is almost unbelievable. He has made what must be the largest landscape painting of all times entirely convincing, and never flaccid or vulgar. The thickly painted foreground has the kind of jewel-like quality which one associates with the work of Samuel Palmer or Linnell, whilst the distant views of the mountain range of Mexico are defined with a remarkable clarity and precision. The way in which Chapman manages the mass of foliage, the almost Utrillo-like whiteness of buildings and the like are unparalleled in any other work of the century produced in the American continent<sup>4</sup>.

BERNARD DENVIR.

RÉSUMÉ : *La Vallée de Mexico, par Conrad Wise Chapman.*

L'auteur explique comment il vient de retrouver en Angleterre, 90 ans après son exécution, le chef-d'œuvre de Chapman, *la Vallée de Mexico*, dont le Valentine Museum de Richmond possède l'esquisse. C'est à Mexico que Chapman avait fait la connaissance d'un industriel anglais nommé Jolly, qui lui avait demandé de peindre sa fabrique de tuiles située près de Mexico. Émerveillé par la beauté du site, Chapman peignit en réalité un grand et magnifique paysage dans lequel l'usine est réduite à la valeur d'un détail. De retour en Angleterre, Jolly se fit envoyer ce grand tableau à Manchester. M. Denvir vient de le retrouver à Londres, malheureusement assez endommagé.

4. Although I have not had sight of them, the following items catalogued in the *Bulletin of the Virginia State Library*, Vol. xii, Nos. 3 and 4, July, October 1919, Richmond, 1920, pp. 95 et seq. seem relevant:

Sheet xi: Two outlines showing views in the Valley of Mexico.

Sheet xxi: Sketch 7 1/2 × 19 inches of the Valley of Mexico.

Sheet xxiii; No. 2: an etching of a wide open tent with mother and children. Presumably the group added to the left of the finished painting.

Sheet xxxiv: Pencil sketch 7 1/4 × 19 inches "probably of the valley of Mexico."



# INVENTAIRE DE ROCH VOISIN

(1640)

**R**OCH VOISIN était connu jusqu'ici seulement grâce à son acte de décès retrouvé et copié par Herluison. Nos dépouillements permettent d'ajouter que s'il est mort en 1640, il était né autour de 1590 puisqu'en 1626 il avait « trente ans et plus » lors de son mariage avec Geneviève Allego, veuve d'Henri Vulcain, valet de chambre du Roi. Lui-même n'était pas fils de peintre, mais d'un marchand hôtelier du Cotentin<sup>1</sup>. A l'inverse de beaucoup de ses confrères, Voisin est riche. Il peut acheter de la rente en 1636<sup>2</sup>, remettre à un de ses confrères une dette de 68 livres tournois en 1639<sup>3</sup>; il loue une maison en 1639<sup>4</sup>, et, dans son testament, le 5 avril 1640, il fait de nombreux legs charitables<sup>5</sup>. Il possède rue des Boucheries et rue Taranne de grands jardins, contenant l'un six milliers de tulipes, l'autre huit milliers; ses tulipes l'occupent beaucoup, et nous le voyons céder ses fleurs à des confrères ou les échanger avec eux<sup>6</sup>.

L'inventaire dressé chez lui est assez étrange : Voisin a dans une de ses maisons 70 tableaux, réunis dans sa chambre; dans l'autre, il en a 60 dans une armoire, et des dessins. Le reste des tableaux est conservé dans ses deux greniers. Or, au moment de sa mort, Voisin n'a pas cinquante ans, et n'a certainement pas terminé

---

1. Contrat de mariage, 12 mars 1626. A. N., Min. Central, LXI, 176. Inédit.

2. A Germain Vorse, praticien. A. N., Min. Central, XCI, 232. Inédit.

3. Innocent Anthoine, maître sculpteur et peintre. A. N., Min. Central, XCI, 242. Inédit.

4. 60 livres de loyer annuel. A. N., Min. Central, XCI, 244. Inédit.

5. Voir aussi quelques actes d'état civil le concernant dans le Fichier Laborde, B. N., ms., n.a.f. 12198.

6. Parmi les papiers inventoriés dans le document que nous publions, nous trouvons : 1634, 22 mars. Cédule par laquelle Simon Guillain confesse devoir à Roch Voisin pour 32 écus de tulipes à choisir entre celles qui seront reconnues printanières. — 1634, 22 mars. Cédule par laquelle led. Guillain confesse devoir aud. Voisin la mère de « la Glorieuse » dont le caïeu demeurera aud. Guillain. — 1638, 10 juin. Cédule par laquelle Landet reconnaît devoir à Roch Voisin une « Agatte Robin » qu'il lui promet bailler l'année prochaine aux premières fleurs. — 1638, 20 septembre. Cédule du même par laquelle sont dues à R. Voisin 200 tulipes printanières bordées. — 1639, 31 mars. Cession par Landet à Voisin d'une planche de 250 tulipes.

Voisin est donc un des grands amateurs de tulipes de son temps, précurseur de Cabout et du flûtiste Descoteaux qui ont eu l'honneur de fournir à La Bruyère les traits de son portrait du *Fleuriste* (« le fleuriste... planté au milieu de ses tulipes », *Caractères*, ch. de la *Mode*, éd. Servois, II, p. 355).

son œuvre. D'autre part, cet entassement de tableaux n'est pas une collection. Ne faut-il pas penser qu'il est marchand comme ses confrères?

Les tableaux semblent être en grand nombre peints par Voisin puisqu'ils ne portent pas d'autre nom que le sien; Voisin est visiblement un peintre de second ordre, peignant pour un large public des tableaux vendables sans attente : des portraits tout d'abord, des scènes mythologiques, des martyres de saints, des sujets de genre surtout, tels qu'une *Joueuse de cornemuse*, des mascarades, une *Cuisine*, des femmes qui se battent, des *Visages à la chandelle*, un *Souffleur de feu*, une *Comédie*, un *Maquerillage*, des figures *mirant un œuf à la chandelle*, une joueuse de mandoline, des pots de fleurs (des tulipes), des allégories. Il y a aussi des copies d'après Titien, Palma, Bassan, Snyders, Vignon, Lallemant, Ferdinand Elle, Vouet, la Hyre, Joséphine, Van Dyck. On remarquera qu'il ne possède d'eux guère que des copies, en dehors de quelques originaux de Brébiette, Van Mol, Vignon et Ferdinand Elle encore, Bonnier<sup>7</sup>, de dessins de Callot.

En revanche, il conserve un grand nombre de tableaux de Jacob Bunel (mort en 1614), non seulement des portraits, mais des fleurs, ainsi que de Marguerite Bahuche, sa femme (morte en 1630). Plusieurs des œuvres de Bunel étant inachevées, on peut penser que Voisin a hérité de tout l'atelier du maître. Des peintres de cette génération, il possède encore d'autres œuvres, des *Courtisanes* de Nicolas Bollery (mort en 1630), et des œuvres de Forestier<sup>8</sup>, ainsi qu'un tableau représentant *Madame de Monceaux* (Gabrielle d'Estrées, morte en 1599), une peinture de Blasmé<sup>9</sup>, d'autres de Dubois, Du Breuil, Fréminet, Pourbus<sup>10</sup>.

Nous avons aussi la surprise de trouver chez Voisin des tableaux bien antérieurs, un *Jugement Dernier* d'Antoine Caron et deux scènes de *danses paysannes* d'après lui, plusieurs *portraits* peints par Georges Bombare<sup>11</sup>, un sujet mythologique du Primatice : *Judith et Mercure*<sup>12</sup>, un vieux tableau gothique représentant des femmes chinoises, un paysage de Bruegel, et un tableau dans le genre d'Arcimboldo.

L'inventaire Voisin est donc curieux : il fournit un tableau de la peinture à la

7. Pierre Bonnier, maître peintre à Paris, estime en 1637 les tableaux de N. Pontheron (Min. Central, LI, 257).

8. Peintre inconnu du Thieme et Becker. Il s'agit de François Forestier, peintre parisien, mort en 1620, dont nous avons retrouvé l'inventaire après décès, daté du 2 décembre 1620 (A. N., Min. Central, étude XLI, liasse 129). Forestier semble surtout un portraitiste, mais il a peint aussi quelques scènes de mœurs.

9. James Blasmé, peintre anglais au service d'Henri IV, mort en 1638, est cité par Jal. Il était connu de Marolles; Duplessis, l'éditeur de Marolles (*Livre des Peintres*, p. 127) fait remarquer que Thomas de Leu a gravé le portrait de Louis XIII enfant d'après « Blasmez ».

10. Nous n'avons pu identifier certains noms de peintres : Pierre d'Allemagne, Gravelle, Hausécot, Le Gay, Lasné (peut-être est-ce Lasné (Michel), dessinateur et graveur au burin, né à Caen vers 1590, mort au Louvre le 4 décembre 1667). Pas plus que Bel, auteur d'une *Vue d'Anvers* (ne serait-ce pas une abréviation pour Bruegel?).

11. Georges Bombare, dit aussi Bombas et Boba, ou encore M<sup>e</sup> Georges, Georges le Vénitien, était connu de Dimier comme le peintre du cardinal de Lorraine, archevêque de Reims (*Hist. de la Peinture de Portrait...*, I, p. 117 ss.); cf. aussi sur lui Doris DELACOURCELLE, *le Sentiment de l'Art dans...*, Remy Belleau, Oxford, 1945, pp. 17-18, et J. ADHÉMAR, *Communication à l'Académie de Reims*, 1951.

12. DIMIER (*Primatice*, 1901, p. 497) décrit une composition de Primatice qu'il ne connaît que par une gravure du Maître G. R. : « Jupiter dans l'Olympe et Mercure qui le quitte pour aller exécuter ses ordres. » S'agit-il de ce tableau?



mode entre 1600 et 1640, peinture de portraits, peinture de mœurs; mais Voisin conserve aussi des œuvres antérieures, ce qui est très rare. L'inventaire est dicté aux sergents-priseurs par le peintre Roland Gasselin<sup>13</sup> qui a un vocabulaire assez particulier, et parfois obscur : une gravure encadrée est pour lui un « tableau d'estampe » ; il distingue les œuvres d'après tel ou tel peintre de celles « du dessin » des peintres en question; il parle de tableaux à « fonds de bois » qu'il différencie, nous ne savons comment, des tableaux « sur bois ».

## GEORGES WILDENSTEIN.

## INVENTAIRE DE ROCH VOISIN,

DÉCÉDÉ LE 16 AVRIL 1640

1640, 4 mai.

Inventaire après décès de Roch Voisin, maître peintre bourgeois de Paris, dressé à la requête d'Hervé Grente, marchand de vin, neveu du peintre, en présence de plusieurs créanciers, dont la veuve d'Isaac Bernier, peintre du Roi, et d'un des légataires, le peintre Rouphaire Hébert. La prisée est faite par Pierre Foucault et Guillaume Durand, sergents-priseurs, assistés de Roland Gasselin, maître-peintre à Saint-Germain-des-Prés.

MAISON DE LA RUE DES BOUCHERIES, A L'ÉCU DE BRETAGNE :

DANS LA CHAMBRE DU DÉFUNT :

Deux tableaux sur toile représentant *saint Matthieu et sa conversion*. 12 l.  
 Une *Justice et Paix*, peint sur toile, avec un châssis de bois de 4 p. de h. sans bordure. 18 l.  
 Une tête de *Christ* sur toile, copiée d'après Fréminet, sans bordure. 4 l.  
 Une tête sur toile peinte d'après Georges Bombare, sans bordure, représentant [un] des fils de France. 3 l.  
 Un *saint Pierre pleurant*, sur toile, sans châssis. 3 l.  
 Une *Notre-Dame à demi-corps*, sur toile, avec bordure d'or bruni, d'après Vouet. 6 l.

Un portrait sur toile d'après Bunel, représentant un *chevalier*, sans châssis. 3 l.  
 Un portrait sur toile d'après Bunel, représentant aussi un *chevalier*. 3 l.  
 Deux paysages sur cuivre et sur bois, avec bordure de poirier. 6 l.  
 Un tableau sur toile d'après le Bassan, représentant un *Marché*, sans bordure. 3 l.  
 Deux têtes, l'une d'homme et l'autre de femme, liégeois. 6 l.  
 Une *Vierge avec son fils et Joseph*, garni de son châssis et plate-bande. 6 l.  
 Un tableau sur toile de *trois figures mirant un œuf à la chandelle*, de trois pieds en carré avec bordure. 4 l.  
 Une *dance villageoise* d'après Caron, sur bois, sans bordure. 4 l.  
 Le *portrait* de M. Peruchot, sur toile, sans bordure. 100 s.  
 Un *vase de tulipes* peint sur bois. 40 s.  
 Trois tableaux sur toile de *fleurs, de grandeur de portraits à demi-corps*, étant d'une même main, sans bordure. 100 s.  
 Un *portrait* d'homme tenant un rouleau de papier en main, sur un fond de bois décollé. 10 s.

13. Roland Gasselin (d'après un contrat de mariage inédit, A. N., Min. Central, LXX, 158) a, en 1658, un fils (Français) peintre; ses neveux Paul Gasselin et Jacques Lombart sont peintres aussi; Michel Lemé, son neveu par alliance, est menuisier en ébène.

- Un petit camaïeu sur carte représentant en blanc et noir *Adam et Eve*, avec une plate-bande en poirier. 40 s.
- Le portrait de *Théophile*, sur toile, sans bordure, prisé, 40 s.
- Un portrait de la *duchesse de Monceaux* sur bois, sans bordure, prisé, 10 l.
- Un portrait de *courtisanes* d'après Ballery, sur toile, sans bordure. 30 s.
- Une tête de *Judith et d'Holopherne*, sur carton, sans bordure. 10 s.
- Un grand tableau des *trois Grâces*, avec bordure. 40 s.
- Une petite *danse* sur bois, d'après le Caron, avec bordure. 40 s.
- Une toile de *portrait de femme* d'après le Titien, sans bordure. 40 s.
- Deux *portraits du feu Roi Henri le Grand*, sur toile au naturel, sans bordure. 15 s.
- Trois toiles de grandeur de portrait, de même main, représentant *la Foi, la Religion et l'Espérance*. 8 l.
- Un *portrait d'homme* d'après le Titien, sur toile, sans châssis. 15 s.
- Quatre toiles représentant quelques *figures*. 5 s.
- Quatre toiles de grandeur de portrait représentant des *courtisanes de Venise*, une de *la Chine*, un *portrait au naturel* de Bunel et une *demoiselle*. 4 l.
- Une toile de *portrait de deux frères*. 60 s.
- Deux *pots de fleurs* sur toile, sans châssis. 60 s.
- Un *paysage* sur toile, avec plate-bande. 10 s.
- Deux petits *portraits* sur bois. 20
- Un tableau de *Pierre d'Allemagne* peint des deux côtés, à bordure d'ébène. 10 l.
- Un dessin à la sanguine, sur papier, représentant un *fleuve* du Cavalier Joseph, avec deux figures qui s'embrassent, avec bordure d'ébène. 100 s.
- Une feuille de papier peinte à l'huile, représentant une *figure nue* d'homme, une *tête*, un *bonnet de Midas*, une *Vierge dans le ciel* et une *tête de bœuf*. 30 s.
- Deux toiles, dont une sans bordure, représentant une *Flagellation du Christ* et *saint Jérôme*. 15 s.
- Trois *portraits* sur toile, sans châssis, représentant un bourgeois, un garçon, une fille, non achevés. 20 s.
- Deux *portraits du Roi Henri le Grand* à demi-corps, l'un plus vieux que l'autre. 20 s.
- Trois grandes toiles, d'une aune de haut chacune, représentant un *saint Marc*, une *joueuse de cornemuse Margot* et une *Magdeleine mourante*. 60 s.
- Deux toiles représentant *saint Philippe* et *saint Barthélemy*. 10 s.
- Deux toiles de portraits représentant un *homme et une femme*, avec une *Vierge* de plâtre. 3 l.
- Trois petits paquets d'almanach, des plâtres, piédestal, bloc de pierre, etc. 10 s.

## AU GRENIER DE LA MAISON :

- Quatre portraits de *fleurs* sur toile. 12 l.
- Quatre portraits de *fleurs* sur toile, avec bordure dorée de la main de Bunel. 12 l.
- Quatre *portraits de femmes* sur toile de Ferdinand [Elle] et de Lahire.
- Un tableau de la *Création du monde* sur bois de quatre pieds de long, avec bordure. 100 s.
- Quatre portraits sur toile représentant des *fleurs* d'après Ferdinand, sans bordure. 6 l.
- Trois *portraits de femmes* à demi-corps de Ferdinand, dont un garni de sa bordure dorée. 6 l.
- Six *courtisanes* sur toile, avec châssis de bois doré. 6 l.
- Quatre *portraits d'hommes* sur toile, avec châssis et bordures dorées de Ferdinand et Bunel. 12 l.
- Trois *portraits* au naturel sur toile, avec châssis et bordures, représentant des hommes dont un Italien. 9 l.
- Six *portraits d'homme* sur toile, sans bordures de diverses mains. 6 l.
- Trois portraits d'*officiers* de l'Ordre, de Bunel, sur des châssis sans bordures.
- Trois autres *portraits* sur toile sur des châssis sans bordure, de Georges Bombare. 4 l. 10 s.
- Deux *têtes de Christ* et la *Vierge* sur toile, sur châssis, sans bordure. 4 l.
- Trois *portraits* dessinés sur toile, sur châssis, sans bordure, de Vignon. 4 l.
- Deux tableaux sur toile représentant une *Charité* et une *Prudence* sur des châssis, sans bordure. 40 s.
- Deux *portraits* sur toile représentant des *rois d'Angleterre et de Juda*.
- Deux *portraits des Guises* sur toile. 4 l.



- Trois *paysages* sur toile sur des châssis sans bordure, de la manière de Fouquier. 6 l.
- Trois petits *paysages* sur bois dont l'un garni de plate-bande. 30 s.
- Trois tableaux sur bois représentant des *fruits*, *figues*, *pommes*, *pêches*, et *abricots*, un garni de sa plate-bande. 6 l.
- Un tableau de *pots de fleurs* sur bois avec bordure dorée. 100 s.
- Un tableau sur bois représentant un *triomphe et assemblée des Dieux* de Brebiette, avec bordure dorée. 6 l.
- Une *Nativité* sur toile, façon de Lallemant, avec châssis et bordure. 9 l.
- Un grand tableau sur toile représentant des *femmes qui se battent*. 4 l.
- Trois *testes de vieillards* sur deux toiles garnies de leur châssis, sans bordure. 40 s.
- Trois tableaux sur toile représentant *saint Jérôme*, un *saint Jean en Evangeliste* et l'autre *ung domestique*. 3 l.
- Un grand portrait sur bois d'un *homme ayant l'épée au côté* sur châssis sans bordure, et un autre *portrait*. 15 l.
- Un tableau représentant trois *têtes* sur bois avec châssis et bordure dorée de [François] Forestier. 3 l.
- Une *Vénus* sur toile, sur châssis avec plate-bande. 3 l.
- Un *portrait d'une demoiselle* sur toile, avec son châssis sans bordure, de la main de la demoiselle Bunel. 30 s.
- Le *portrait du dauphin noir* parachevé par Bernier, sur son châssis, sans bordure. 40 s.
- Deux tableaux de *Cérès et Bacchus*, d'un *voyageur* avec châssis et bordure. 6 l.
- Trois tableaux sur toile, grandeur de portrait d'après Van Mol représentant *un souffleur* et *un buveur*, un *Jupiter* sur châssis sans bordure. 40 s.
- Un tableau sur toile de *Vénus et Adonis*, sur le châssis, sans bordure, de la main de Blasmé.
- Une toile d'un *cornemuseur* de Vignon. 4 l.
- Une *Magdelaine* d'après le Titien, sur toile, avec châssis et bordure dorée. 40 s.
- Un tableau sur bois de 4 p. de long représentant une *Nativité* du dessin de Palma, avec châssis et bordure. 6 l.
- Un *saint Sébastien* sur toile, avec châssis et bordure, à demi-corps d'après Bunel. 20 s.
- Un *satyre* sur bois avec châssis et plate-bande du dessin du Cavalier Joseph. 3 l.
- Un *plat de raisin* sur toile, sur sa bordure et sans châssis. 20 s.
- Un tableau sur bois représentant une *joueuse de mandole et un vieillard tenant une tête de mort*, sur son châssis et bordure dorée. 20 s.
- Une *Lucrèce* sur bois, gâtée avec bordure de bois. 40 s.
- Un dessin du *Baptême de saint Paul* de Lallemant, sur toile, sur son châssis, sans bordure. 20 s.
- Un *pot de fleurs* sur toile, avec son châssis, sans bordure. 20 s.
- Un grand tableau d'une *Vénus* sur toile, de 5 ou 6 pieds de long, avec châssis, sa bordure du dessin du Titien. 6 l.
- L'*arche de Noé* sur toile, du dessin du Bas-san, sur châssis, sans bordure. 6 l.
- Un grand tableau sur toile de 4 à 5 pieds de long représentant un *paon et autres oiseaux et animaux* du dessin de Sneyders, sur son châssis, muni d'une plate-bande. 8 l.
- Une toile où il y a trois têtes de *Junon*, *Minerve*, *Vénus*, sur son châssis. 20 s.
- Un tableau d'*Adam et d'Eve*, sur bois, avec bordure dorée. 4 l.
- Un tableau d'une *Magdelaine*, sur bois, avec châssis et bordure. 4 l.

## AU GRENIER DE LA MAISON DU CARDINAL :

- Un *paysage* en détrempe, sur toile, de six pieds de grandeur, ou environ, avec châssis et plate-bande. 50 s.
- Une grande toile de 6 pieds de haut et plus représentant *Bethsabée se baignant*. 15 l.
- Trois autres tableaux en détrempe, avec bordures représentant *paysages des Saisons*. 4 l.
- Une toile de 8 pieds de long, ou environ et 7 de haut représentant le *jugement de Pâris* de la main de Dubois. 30 l.
- Une toile de 4 pieds de long, représentant *Diane qui se baigne*, de Le Gay. 100 s.
- Une toile de pareille grandeur représentant une *Cuisine*, avec châssis. 4 l.
- Une toile où il y a plusieurs pièces représentant des *mascarades*, prisé, 40 s.
- Un fond de bois de 5 pieds représentant un *paysage* où est *Mercur* coupant la tête d'*Argus*. 100 s.

- Deux toiles sans châssis représentant une *Vierge tenant son enfant* d'après « Vandic » et un *saint François*. 100 s.
- Une *Vierge* sur toile, avec sa bordure dorée. 3 l.
- Une *Vierge* sur bois, avec une plate-bande. 30 s.
- Un tableau de *paysage et rochers* sur bois, garni d'une bordure, prisé, 3 l.
- Une grande toile ou il y a des *portraits d'homme*, sans châssis. 40 s.
- Une grande toile de sept pieds représentant *Diane se baignant et Actéon*. 6 l.
- Un grand *portrait d'homme armé* à plus de demi-corps. 3 l.
- Un tableau sur bois de dévotion de 5 p. représentant plusieurs figures de *femmes et d'enfants*. 3 l.
- Une toile sans châssis ni bordure, d'un *paysage*. 3 l.
- Une grande toile de 7 pieds de long, représentant une *Annonciation*, garni de son châssis, prisé. 6 l.
- Une grande toile de 6 pieds ou environ, un *Dieu mort*, du dessin de Vignon, prisé, 10 l.
- Une toile sur châssis, sans bordure, représentant un *couronnement d'épines*, de 6 pieds de long ou environ. 6 l.
- Une toile de pareille grandeur représentant un *rosaire* du dessin de Vignon, sans châssis et bordure, prisé, 12 l.
- Une toile de 6 pieds représentant *la pluie d'or*. 12 l.
- Un *saint Jérôme* sur toile, rompu en plusieurs endroits, du dessin de de Breuil, garni de son châssis.
- Deux toiles sur châssis de deux portraits d'une *Française* et d'une *Vénitienne*. 15 l.
- Une toile sur son châssis représentant *Jupiter et Sémélé*. 100 s.
- Une toile de 4 p. de haut représentant une *Assomption de N.-D.*, avec châssis, du dessin de Lallemant. 11 l.
- Une toile sur châssis représentant *Céphale et Procris*, prisé. 40 s.
- Un tableau sur toile de quatre pieds représentant *la tentation de N.-S. au désert*, avec sa bordure dorée, prisé. 10 l.
- Une grande toile d'une *Magdelaine*, avec bordure dorée. 40 s.
- Une toile représentant un *maquerelage*, garni d'une plate-bande. 4 l.
- Une autre toile sur son châssis et bordure, représentant *sainte Catherine*. 40 s.
- Un tableau sur son châssis représentant une *Flagellation*. 4 l.
- Un fragment de toile représentant un *Cygne et autres oiseaux*, sur son châssis. 20 s.
- Un autre *maquerelage* sur toile avec sa bordure du Sieur Bunel. 12 l.
- Une toile avec son châssis représentant un *saint Jérôme*. 3 l.
- Une toile de trois pieds de haut ou environ, représentant un *Ecce Homo*, avec châssis et bordure. 4 l.
- Une autre toile de pareille grandeur représentant *Jupiter et Mercure*, du sieur de Saint-Martin [Primatice]. 100 s.
- Un *paysage* sur toile, avec châssis. 40 s.
- Une toile d'environ deux pieds et demi représentant une *histoire romaine*. 3 l.
- Une toile de 2 pieds et demi ou environ, représentant un *Carnaval de Venise*. 40 s.
- Un petit tableau sur bois représentant *la parabole de la Zizanie*. 3 l.
- Une toile de 4 p. et demi ou environ représentant *Vénus et Adonis s'embrassant*, avec bordure dorée. 4 l.
- Une toile sur son châssis représentant un *paysage et chasse*. 4 l.
- Une toile représentant *Vénus et Adonis*, garni d'une plate-bande. 40 s.
- Un *paysage* sur toile garni de sa bordure, prisé, 30 s.
- Un tableau sur bois représentant *la naissance d'Adonis*, garni de sa bordure, prisé, 4 l.
- Un tableau sur bois de 4 pieds de haut représentant une *Descente de Croix*, avec bordure. 6 l.
- Deux *paysages* sur toile d'environ deux pieds et demi, avec châssis et bordure, prisé, 7 l.
- Une autre toile de *paysage* de pareille grandeur, sans bordure, prisé, 40 s.
- Une petite toile représentant une *comédie*, avec sa bordure. 40 s.
- Deux tableaux sur toile représentant l'un *Gédéon* et l'autre la suite de l'histoire, avec châssis et bordure, prisé, 8 l.
- Une toile de *paysage et rochers*, avec bordure. 100 s.
- Un *paysage* sur toile avec plate-bande du sieur Bonnier. 4 l.
- Un tableau sur toile représentant un *Christ flagellé*, avec bordure. 3 l.



- Un tableau représentant *un sacrifice*, sur toile, avec plate-bande. 4 l.
- Un tableau sur toile représentant *saint Sébastien*, avec bordure. 40 s.
- Une toile représentant *saint Barthélemy*, avec bordure. 20 s.
- Un *portrait de feu M. de Guise*, sur bois. 4 l.
- Une toile sur châssis représentant *les Dieux Pan et Apollon*. 4 l.
- Une toile sur son châssis représentant *trois visages à la chandelle*, prisé, 40 s.
- Une toile de deux pieds représentant *Loth et ses filles*. 20 s.
- Un petit *pot de fleurs* sur bois garni de sa bordure. 20 s.
- Trois fonds de bois avec bordure représentant *trois testes*, l'une d'une *Vierge*. 3 l.
- Quatre dessins à la plume représentant *saint Paul et saint Pierre, saint Mathieu, saint Simon*, dont trois garnis de leurs bordures. 4 l.
- Huit autres dessins à la plume, de pareille grandeur, représentant les autres *apôtres*, avec bordures. 8 l.
- Quatre méchantes toiles, fond de bois, prisé, 20 s.
- Douze *têtes à demi-corps*, sur toile. 4 l.
- Une toile de *portrait*. 30 s.
- Une douzaine de *portraits* sur toile avec châssis, sans bordures. 13 l.
- Quatre toiles de quatre grosses têtes représentant des *prophètes*, sur leur châssis, sans bordures. 4 l.
- Trois toiles de portrait représentant *la Reine, le Cardinal et le Cardinal de saint Malo*, avec châssis et bordure. 4 l.
- Un fonds sur bois ébauché de *fruits et fleurs* et une toile de pareille grandeur représentant un *pot de fleurs*. 30 s.
- Deux *paysages*, grandeur de portrait, avec bordures. 40 s.
- Deux tableaux sur toile représentant une *Magdelaine et Jacob et Esau*, avec châssis et bordures. 3 l.
- Un *pot de fleurs* sur bois, décollé par le milieu, avec bordure. 30 s.
- Deux *religieux et une religieuse*, sur toile, garnis de châssis et bordures.
- Une vieille toile sur laquelle est représentée une *Cléopâtre*, avec châssis et plate-bande. 20 s.
- Deux toiles de portrait représentant la tête de *saint Jérôme et un empereur*, avec châssis. 20 s.
- Le *portrait d'une anglaise* sur toile, avec bordure. 20 s.
- Une toile représentant *sainte Suzanne* et deux autres toiles ébauchées de *paysages*, avec châssis. 20 s.
- Quatre toiles grandeur de portraits représentant trois *paysages* et une *fileuse*. 30 s.
- Un *paysage* sur toile de Gravelle, avec bordure. 30 s.
- Deux toiles de portraits représentant un *camaïeu de cavaliers* et un *plat de biscuit* et deux fonds de bois représentant une *tête et une orange sur une assiette*, prisé, 20 s.
- Deux fonds de bois, avec plate-bande représentant un *pape et la Vierge*. 30 s.
- Trois toiles dont l'une avec sa bordure représentant un *Adonis* d'après le Titien, et un autre sans bordure représentant un vieux *saint Jérôme et une petite tête*. 20 s.
- Un fond de bois avec sa bordure de *deux têtes*, l'une pleurante et l'autre riante. 20 s.
- Une toile et un fond de bois peints en camaïeu représentant *la Vérité élevée par le Temps* et deux anges sur fronton. 20 s.
- Douze tableaux sur bois représentant *diverses figures et sujets*. 100 s.
- Quatre petits tableaux sur bois avec leurs bordures représentant une *Madeleine et deux petites têtes* du Bassan. 4 l.
- Quatre petits tableaux dont trois sur bois et un sur toile représentant *la reine de Navarre, un petit artifice de feu, une courtisane et une petite tête d'enfant*, dont un garni de sa bordure. 30 s.
- Six petites toiles représentant plusieurs petits dessins, une *main, une courtisane nue, deux, petits enfants et nus*. 4 l.
- Trois petits tableaux sur bois, avec bordure dorée, représentant une *Vierge, un saint Antoine, un petit saint Joseph*. 30 s.
- Deux petits *portraits de femme* sur toile, dont une courtisane. 20 s.
- Deux petits morceaux de papier collés sur du bois, une petite toile peinte d'une femme nue, avec sa bordure, prisé, 20 s.
- Trois livres de *fleurs* et trois petits fonds commencés à peindre sur bois. 40 s.
- Une *tête de mort* sur bois, une tête coupée d'un *portrait*, prisé, 20 s.

- Des *cartes et papiers peints*, au nombre de douze pièces. 30 s.
- Quatre petites toiles de *fruits*, sans châssis ni bordure. 10 s.
- Quatre cartes peintes de plusieurs *études de mains* en blanc et noir. 50 s.
- Plusieurs papiers où sont des *têtes* commencées. 10 s.
- Plusieurs papiers huilés où sont représentées des *têtes et petites figures* commencées à peindre, tant de couleur que de blanc et noir. 50 s.
- Cinq toiles d'*apôtres*, de grandeur de portrait, prisés, 100 s.
- Vingt-quatre petites toiles représentant des *têtes de Christ* et autres. 6 l.
- Sept toiles, *portraits, fleurs* et autres choses commencées et achevées. 50 s.
- Douze toiles de *portraits* où il y a des têtes. 4 l.
- Une douzaine de toiles, représentant plusieurs choses. 4 l.
- Plusieurs morceaux de toiles et carte représentant *figures et têtes*. 20 s.
- Deux douzaines de toiles de *portraits*, prisées ensemble. 4 l.
- Plusieurs morceaux de toiles et cartes représentant *figures et têtes*. 20 s.
- Deux douzaines de toiles de *portrait*, prisées ensemble. 6 l.
- Trois douzaines de toiles de *portrait*. 9 l.
- Une douzaine de toile de *portrait*, prisee, 30 s.
- Cinq *portraits* sur toile d'hommes et femmes. 10 l.
- Quarante-cinq têtes sur cartons et papiers huilés représentant plusieurs et *différentes têtes*. 4 l.
- Trois *souffleurs de feu* et une *tête de satyre*, sur toile. 4 l.
- Un *portrait de M. le Cardinal Du Peron*. 30 s.
- Neuf toiles peintes de blanc et noir, *paysages, une fortune, une Minerve, un pigeon*. 40 s.
- Une toile un peu plus grande que portrait représentant *fortune sur mer*. 20 s.
- Dix petits fonds de bois représentant plusieurs *têtes de portrait*. 40 s.
- Une toile de trois pieds de longueur représentant *la ville d'Anvers* de la main de Bel, prisé, 3 l.
- Dix-neuf petits fonds de bois où sont différentes têtes. 50 s.
- Trois petits fonds de bois, sans bordures, en l'un qui est rond et *Christophe, un incendie, et l'Adoration des trois rois*. 40 s.
- Deux petits fonds de bois où sont plusieurs figures en détrempe, blanc et noir et un petit *paysage*. 30 s.
- Une agathe d'Allemagne rompue représentant une *Madelaine*, avec sa bordure. 30 s.
- Sept petits fonds de bois avec leur bordure d'ébène représentant des *paysages* en octogone. 12 l.
- Deux petits tableaux ronds sur bois, représentant des *paysages*, l'un d'une *ville* et l'autre de *bocage*. 40 s.
- Deux *perroquets* d'enluminures, sur vélin. 20 s.
- Deux petits tableaux avec bordures, un sur toile, l'autre sur bois, et deux petits *paysages* sur bois sans bordure, et un petit fonds de bois représentant *le cardinal de Guise*, prisé, 40 s.
- Un petit ovale représentant une *mer*, avec sa bordure. 12 s.
- Deux petits fonds de bois sans bordure représentant un *Crucifix* et l'autre un *Pantalon*. 20 s.
- Une toile représentant *le Jugement universel*, par Antoine Caron. 4 l.
- Onze toiles roulées les unes sur les autres où sont des *portraits* au naturel, *Crucifix, Ecce Homo*. 12 l.
- Six petites toiles de grandeur de portrait représentant une *mer*, des *paysages*, un *camailieu*. 3 l.
- Une grande toile représentant *David*, de la main de Lallemant. 100 s.
- Une *Vierge* sur fonds de bois, avec bordure. 20 s.
- Une grande toile représentant une *Nativité*. 20 s.
- Un tableau à fonds de bois de trois pièces représentant *l'église* et un autre fonds de bois de trois pièces représentant *N.-D. de Pitié*. 20 s.
- Un fonds de bois représentant une *musique*. 10 s.
- Une toile de 6 pieds de haut représentant un *saint Michel*, de Lallemant. 3 l.
- Vingt-sept bordures de *portraits* dont quelques-unes dorées. 3 l.
- Un tableau de *sainte Anne* sur toile de 5 à 6 pieds, de haut, avec bordure. 40 s.
- Une grande bordure de tableau de diverses grandeurs, prisee, 10 l.



- « Une grosse bordure dorée et taillée en relief, façon de tableau ». 4 l.  
 Plusieurs bordures de tableaux, tant entières que décollées et rompues. 12 l.  
 Dix moyens *portraits* sur toile d'hommes. 20 s.  
 Trois tableaux dont deux sur toile représentant *saint Sébastien*, *Socrate*, et l'autre sur bois représentant *une histoire*, avec bordure. 3 l.  
 Un fond de bois sans bordure représentant un *pot à fleurs*. 4 l.

ENSUIVENT LES TABLEAUX ET AUTRES CHOSES  
 TROUVÉES DANS LA GRANDE ARMOIRE  
 DE LA CHAMBRE DU DÉFUNT :

- Un petit tableau sur cuivre représentant une *Madeleine*, avec bordure de poirier. 4 l.  
 Deux petits tableaux sur bois représentant un *paysage* et une *Vénus assise* avec plate-bande. 100 s.  
 Un *pot de fleurs de tulipes* sur bois, avec plate-bande, un autre sur toile représentant un *paysage marin*, avec plate-bande, prisés, 6 l.  
 Deux petits tableaux d'albâtre représentant *sainte Suzanne au jardin*, la *femme adultère*, avec bordures dorées. 6 l.  
 Deux autres tableaux sur bois représentant *la Tentation de saint Antoine* et des *tulipes*, sans bordure. 3 l.  
 Deux petits dessins sur papier garni de sa bordure d'ébène et l'autre sans bordure représentant un *navire* et un *paysage*. 3 l.  
 Deux petits tableaux avec leurs bordures représentant *petites histoires emblématiques et énigmatiques*. 6 l.  
 Un petit tableau sur satin broché représentant un *plat de raisin*. 40 s.  
 Trois petits tableaux avec plate-bande, dont deux sur bois et l'autre sur toile, représentant des *coquillages* de Hausécot, une *Annonciation* de la main de ... , un *paysage* de Brebiette. 6 l.  
 Deux fonds de bois, sans bordure, l'un de *tulipes* et l'autre d'une *nuît*. 40 s.  
 Les *Quatre Saisons* sur bois, faisant figures de têtes, fruits, fleurs et racines. 100 s.  
 Quatre petits tableaux sur bois, représentant *le roi Henri IV*, deux *femmes* et un ..., dont deux avec plate-bande. 40 s.  
 Un autre tableau sur bois représentant un *saint Jérôme*, avec plate-bande. 8 l.  
 Deux petits tableaux garnis de plate-bande, dont l'un représentant un *plat de dessert* et l'autre une *Vierge*, en camaïeu. 3 l.  
 Deux autres petits tableaux de pareille grandeur représentant *saint Charles Boromée* et une *tête de vieillard*, avec plate-bande. 40 s.  
 Un petit tableau d'une estampe représentant un *pot de fleurs*, garni de sa plate-bande et d'un verre par-dessus. 3 l.  
 Un *portrait* au naturel, non achevé, de la main de Porbus, représentant *une femme*, avec bordure dorée. 4 l.  
 Des petits dessins à la main, avec bordure dorée d'or bruni représentant plusieurs *enfants* et *nus*. 8 l.  
 Un petit livre couvert de parchemin dans lequel il y a plusieurs pièces de miniature, de dessins à la plume et à la pierre noire représentant *diverses figures, têtes, portraits*. 12 l.  
 Un vieux petit tableau gothique représentant *trois femmes chinoises*, sur bois, et un petit tableau blanc et noir, de *la chute des diables*. 30 s.  
 Six petits tableaux sur bois avec plate-bande, représentant un *paysage* de Gravelle, un *Alcide à la moderne*, un *artifice de feu*, un « *Alcide à la moderne* », un *artifice de feu*, un *Christ sur la croix* non achevé, et deux 6 l.  
 Treize petits fonds de bois représentant plusieurs *paysages*, et un sur cuivre. 9 l.  
 Cinq tableaux avec plate-bande : *portrait d'enfant*, un *vieillard*, deux de *fruits*, un blanc et noir du sieur Dubois. 3 l.  
 Quatre petits tableaux sur velin où il y a trois têtes de *portraits* non achevées et un petit *Christ nu flagellé*, avec leurs bordures, prisés, 3 l.  
 Quatre petits tableaux avec plate-bande représentant *le Pape*, peint sur bois, le second sur cuivre représentant *la Vierge, son fils et saint Joseph*, le troisième un *paysage* de Brueghel et le quatrième une petite *tête de Chérubin*. 4 l.  
 Un petit *paysage* sur velin fait à la plume, garni de sa bordure « en forme de miroir » et un autre petit tableau d'émail de Limoges représentant un *Ecce Homo*, une boîte ronde dans laquelle il y a un portrait de *fleurs* ébauché, en cire. 4 l.  
 Huit petits tableaux sur bois, cuivre, et sur agathe, dans lequel est représenté une *Vierge*

- avec son enfant, un vase de fleurs, une Magdelaine avec sa plate-bande, des oiseaux, un paysage et des tulipes. 4 l.
- Deux petits tableaux garnis de bordures de pierres naturelles, représentant des ruines et rochers. 3 l.
- Six petits tableaux avec leurs bordures représentant des basse taille, un saint François, un Ecce Homo, un buste de femme d'argent, un émail de Limoges représentant Persée et Andromède, une broderie de soie. 100 s.
- Une petite boîte sans couvercle, dans laquelle il y a trente-trois petits portraits au naturel, tant de peinture à l'huile que de miniature. 6 l.
- Une agathe avec sa bordure en ovale où est représenté un saint Christophe, prisee, 6 l.
- Quatre émaux de Limoges en ovale, et deux petits portraits de Lasné, à la pierre noire. 3 l.
- Trois petits tableaux représentant un petit Christ, un paysage, une tête. 40 s.
- Une petite boîte d'ivoire représentant le portrait du Roi. 30 s.
- Deux petits portraits avec plate-bande représentant le Chancelier et un religieux. 50 s.

- Un tableau sur bois dans lequel il y a un miroir et des pots à bouquets, un autre tableau représentant des abricots sur fond de bois garni de sa bordure. 6 l.
- Trois petits tableaux dont deux dessins sur papier et l'autre sur bois représentant des tulipes, garni de leurs plates-bandes. 4 l.
- Un portrait sur bois représentant la Reine Blanche. 20 s.
- Six boîtes rondes tournées au tour dans lesquelles il y a des portraits ébauchés de cire de couleurs, prisés, 9 l.

## ESTAMPES

- Quatre pages de livres et portefeuille d'estampes, parmi celles-ci :
- Cinquante-six tailles-douces et dessins à la plume de la main de Callot, dans un petit livre de papier blanc. 50 s.
- Toutes postures de l'épée et poignard de Tempeste. 16 s.
- Un rouleau de plusieurs petits morceaux et dessins de Bunel. 7 l.

Minutier Central, étude XCI, liasse 247.



# BIBLIOGRAPHIE

*Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*  
by Leonardo da Vinci, translated and annotated by  
A. PHILIP McMAHON, with an introduction by  
Ludwig H. Heydenreich, Princeton University  
Press, 1956, 2 vol., Vol. I, xliii plus 443 p., 14 ill.;  
Vol. II, vi p. plus Facsimile.

The major scholarly devotion of McMahon's last eight years, this English rendering of the principal version of Leonardo's *Treatise* was prepared for publication after the translator's death in 1947 by his widow, Audrey F. McMahon, who was assisted by friends and colleagues. Left unrevised by McMahon, his literal translation has been modified only in the interests of clarity, the result being offered for comparison with the original in facsimile.

Published in 1817 after its rediscovery in the Papal library by Guglielmo Manzì, the *Codex Urbinas* is now regarded as the archetype of all versions of the *Treatise*. Compiled around the middle of the 16th century under the supervision of Francesco Melzi, who had inherited from Leonardo the accumulated manuscripts of his friend and master, this *Codex* contains—in the McMahon arrangement—1,008 chapters as against a total of between 365 and 375 chapters in other known copies.

In an appreciative introduction to the present edition, Ludwig H. Heydenreich pays special tribute to McMahon for the Concordance he drew up to accompany his translation. Acknowledging the valuable contributions of Enrico Carusi and Amelia Clelia Pieramonti to this documentary study, elsewhere Heydenreich states that the McMahon edition is "the first to offer a systematic concordance of the *Codex Urbinas*' chapters with Leonardo's own text." As evidence of original material that has since been lost, he notes that less than half of the chapters in the *Codex* are to be found in extant Leonardine manuscripts. He leaves little doubt, however, that the additions were transcribed from texts by Leonardo.

Conversely, Heydenreich draws attention to material that is still available in original manuscripts but which had been omitted in the compilation of the *Codex Urbinas*. From the presence of blank sheets in the latter (three of them bear the name of Melzi), on which, as he puts it, "the missing pages would have appeared," he adduces (1) that these had been reserved for personal treatment by Melzi (2), that this was a preliminary compilation and (3) that it was abandoned prematurely. In the second and third conclusions his inference is supported by the presence of much repetitive observation and—even at a time when the fields were not so sharply differentiated as they are today—by the evident editorial problem of separating relevant artistic matter from notes that might have been intended by the author for his more strictly scientific works. He also hazards the guess that certain drawings, in particular those on the growth of trees and plants, had been set aside because they were too difficult for the copyist.

Assisted by comparative reference to surviving examples of Renaissance and Mediaeval art theory, and accounting as well for apparent and possible changes in the development of Leonardo's thought throughout the greater part of his productive life,

this information and supposition leads Heydenreich to speculate on the author's own plan for organizing the work that was in continuous evolution. Julius von Schlosser's conclusion that the Renaissance preoccupation with the classical art of antiquity played a minor role in Leonardo's scheme is cited by way of showing the master's central concern with nature. In this connection, declaring that the "unique feature of Leonardo's system of teaching is his completely new correlation of word and image," Heydenreich undertakes a brief semantic review of his symbolism. The episodic, descriptive notations of 1495 are compared with the treatment of *The Deluge*, in 1513, "wherein the law and order of nature are revealed." In Leonardo's maturity, he suggests, "whatever the title, the subject itself becomes an artistic interpretation of scientific phenomena, and is totally subordinated to the main theme: the representation of nature as cosmos." In this penetrating view of the world, where artistic insight is assumed to supersede that of contemporary mathematical science, Heydenreich feels that the past, present and lasting value of the work lies.

Besides the Translation, Facsimile, Concordance and Introduction, the McMahon edition includes an excellent Bibliography developed from the translator's working list by Kate Trauman Steinitz, a Table of Headings, and an Index prepared by Francesco M. Bianco.  
DOUGLAS MAC AGY.

CARLO L. RAGGHianti. — *Pittura del Duecento a Firenze*, Sele Arte monografie, 1, Florence, n.d.

The first of a series of monographs to be published by *Sele Arte*, one of the leading Italian art magazines directed by Ragghianti, this book offers a wealth of colored plates, many of them of outstanding quality, yet its low price makes it easily obtainable even by the Italian students. As we are aware of the enormous cost of production for colored illustrations, and of the difficulty in obtaining good ones, we cannot but congratulate the author, and hope that his successful beginnings will lead to the publication of many other monographs.

The monographs seem to follow the same policy as that of *Sele Arte*, that is, proving that great art can be enjoyed by everyone, not exclusively by a select few, and that every person should be given the opportunity of owning an art book.

With his sure taste, which is in large measure responsible for the success of *Sele Arte*, Ragghianti has chosen for this book the representative works and the most striking details of Duecento art in Florence. The use of colored reproductions, applied for the first time to Duecento art on such a large scale and with such outstanding quality, is a great asset to the book.

It has often been asserted that thirteenth century painting is all alike because of its universal use of conventional schematizations in the drapery and in the anatomy of the figures, and that the painters used these conventions because of their inability to render correct space and proportions. The excellent plates in this book are the best evidence to discredit this legend and to show instead that Duecento art is the product of a highly sophisticated society and that even within the limits of a local school, the differences

of style can be as wide as those between Botticelli and Raphael in the fifteenth century. Small artists such as the Remole Master and the St. Agatha Master are shown here to advantage, and the illustrations bring out in a most remarkable way the qualities of the leading artists. Here one can fully appreciate the plastic qualities of Coppo and the Master of Vico l'Abate (fig. 89, 63, 64), the emotional linearism of the Greve Master (fig. 24) and the translucent glowing colors of the Magdalen Master (fig. 138, 139).

The beauty of its reproductions, will recommend this book to a wide public. With the help of the numerous details of paintings the experts will be enabled to re-evaluate many artists. But most of all it will disclose to the art lover a wonderful world, and encourage many students in the choice of an art career. Many art students, including the reviewer, have been influenced in the choice of their career by a beautifully illustrated book.

MIRELLA LEVI D'ANCONA.

CLAUDE ROY. — *Descriptions critiques, l'Amour de la Peinture*, Gallimard, 1956, in-8°, 255 p.

M. Claude Roy réunit une vingtaine d'essais sur la peinture publiés au sujet d'expositions et qu'on a grand plaisir et grand profit à pouvoir relire ainsi à loisir. Il apporte dans cette critique d'art souvent morne une sensibilité et une nouveauté de vision qui le placent très haut. Son Goya, son Daumier, son Gromaire sont des morceaux de premier ordre, comme son Bruegel et son Ingres. Son Picasso *chemin faisant* a un grand intérêt, fait de souvenirs, de confidences repensées par un esprit original. Son étude sur la photographie contemporaine compte parmi les toutes premières pages intelligentes sur la question.

JEAN ADHÉMAR.

MISS JANET SELIGMAN. — *Figures of fun, the caricature - statuettes of Jean-Pierre Dantan*, Londres, Oxford University Press, 1957, in-8°, 158 p.

L'auteur étudie les statuettes de Dantan dont le Musée Carnavalet nous montre une sélection dans ses vitrines, et qui, après avoir connu un grand succès, sont éclipsées par la force des portraits-charges de Daumier. Elle a raison d'étudier Dantan en le replaçant dans son milieu d'artistes, d'acteurs, d'actrices, de notabilités. Son livre est vivant et charmant, écrit par une personne qui n'ignore rien des mouvements artistiques du début du XIX<sup>e</sup> siècle. On lui fera cependant deux reproches, l'un étant de considérer les statuettes-charges de Dantan en elles-mêmes, sans rapport avec celles de Daumier ou d'autres contemporains, et celui de nous donner un catalogue, très utile, de ces statuettes par ordre alphabétique, alors qu'un ordre chronologique serait bien plus intéressant (chose curieuse, ce catalogue n'est pas repris dans l'index alphabétique qui clôt le volume). Ce sont, malgré tout, de menus défauts pour un livre qu'on aime lire; nous y apprenons notamment que Dantan a fait plusieurs séjours en Angleterre, qu'il en a rapporté des statuettes, et que le prince Maximilien de Bavière possédait une collection de Dantan qu'on voit encore au château de Tegernsee.

J. A.

*A Century of Punch*, edited by R.E. Williams, Londres, W. Heinemann, 1956, in-8°, 352 p. d'ill.

Le préfacier, qui a choisi ce millier de dessins parmi les 90.000 publiés par le *Punch* de 1843 à 1955, a écarté volontairement les caricatures politiques; les thèmes essentiels sont la guerre, les enfants terribles et les habitudes anglaises. On retrouve ici les meilleurs dessins de Leech, de Keene, de Du Maurier, de Phil May, de Belcher, de Bateman, de Fougasse, d'Anton. Le volume deviendra certainement, comme l'espère l'éditeur, un *classique*. On y voit évoluer la caricature anglaise de l'image à légende amusante et longue, avec des mots soulignés pour en accentuer l'intonation, à l'image actuelle se présentant souvent seule. Il y a un style *Punch* dans le dessin, à partir de 1860, style inspiré de Cham, et qui dure très longtemps. Keene et Du Maurier le ramènent vers l'illustration de peintre; quelques-uns de leurs successeurs sont frappés d'admiration par Caran d'Ache autour de la guerre de 1914 (Bateman).

J. A.

*Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Facoltà di Architettura, Università di Roma, n° 14, 1956.

Le numéro de 1956 comprend deux études, l'une signée de FURIO FASOLO sur la *Villa romaine de Sperlonga* (pp. 1-6), l'autre de PAOLO PORTOGHESI sur *l'Œuvre de Borromini au palais de la Villa Falconieri à Frascati* (pp. 7-20).

I. L'étude sur la Villa romaine de Sperlonga inaugure une série d'articles où seront exposés les résultats d'un travail collectif effectué en 1955-1956 sous les auspices du professeur De Angelis D'Ossat et sur l'initiative du professeur Furio Fasolo, concernant l'architecture des *villae* romaines construites à l'époque républicaine tardive et au début de l'Empire au voisinage immédiat de la mer, sur la côte du Latium. En vue de préciser les rapports éventuels entre les recherches « perspectives » de la peinture du Second Style et les recherches proprement architecturales qui président à la disposition des complexes monumentaux en terrasses, l'enquête se propose : d'une part, de définir les valeurs « perspectives » du système constructif appliqué dans les grandes *villae* côtières du Latium; d'autre part, de fixer en termes mathématiques exacts les formules de perspective utilisées dans la peinture à fresque. L'analyse planimétrique et volumétrique de la Villa de Sperlonga (avec sa grande rampe d'accès et les horizontales de ses terrasses, avec aussi ses perspectives liées, organisées de l'intérieur) fournit déjà matière à d'intéressantes remarques. D'autres suivront.

II. Des recherches effectuées dans les archives de la famille Falconieri permettent à P. Portoghesi d'apporter des révélations sur l'histoire architecturale de la célèbre villa de Frascati. Le premier état du bâtiment, dû probablement au cardinal Alessandro Ruffini, remonte à la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (1510-1550). Passée à la famille Sforza, la villa fut cédée en 1623 à Eleonora Orsini, puis acquise en 1628 par Orazio Falconieri. Contrairement à la théorie de F. Zideck, généralement suivie dans les monographies sur Borromini, c'est avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du



vivant même de Borromini que fut entreprise et réalisée en grande part la transformation complète de l'édifice, selon les plans du maître et sous la surveillance de son assistant Francesco Massari. Les discordances que l'on observe à la façade sont imputables à de nouvelles modifications introduites ensuite, au temps du cardinal Alessandro Falconieri, entre 1710 et 1734, par des travaux terminés sous la direction de l'architecte Ferdinando Fuga. La fin de l'article est consacrée à un projet de restauration de la Villa, très éprouvée, comme on sait, par la guerre en 1943.

JEAN MARCADÉ.

GERMAIN BAZIN. — *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*, Tome I, Paris, Plon, 1956, in-4° de IX-380 p., ill. de 120 plans et fig. et de 4 cartes h. t.

Ce premier tome d'un ouvrage qui en comptera deux est consacré à l'étude analytique et morphologique de l'architecture et du décor des églises de la fin du XVI<sup>e</sup> au début du XIX<sup>e</sup> siècle dans toutes les régions de l'ancienne colonie de Santa Cruz, qui n'occupaient d'ailleurs qu'une partie seulement de l'immense territoire des Etats-Unis du Brésil d'aujourd'hui. C'est en effet en bordure du rivage que se développa d'abord la colonisation, gênée dans l'exploitation de l'intérieur par la grande et large chaîne côtière qui, du sud au nord, rend malaisé l'accès au plateau. La pénétration dans les régions coupées de la mer n'eut lieu que plus tard.

L'évolution de l'architecture brésilienne, temporairement interrompue par l'invasion hollandaise (1630-1654), se poursuivit dans le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, en affermissant ses tendances, et s'épanouira au XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce à la prospérité que connut le Brésil à cette époque. A la culture traditionnelle de la canne à sucre, vint s'ajouter, en effet, l'exploitation des gisements d'or et de pierres précieuses. La découverte de cet *Eldorado* à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle provoqua dans la région qui sera plus tard la capitainerie de Minas Gerais une colossale immigration alimentée non seulement par les *bandeirantes* paulistes mais aussi par la Métropole. De là, un déplacement de la commande monumentale au profit du pays de l'or, mais au détriment d'autres régions, de Bahía, par exemple, dont la décadence est consacrée par le transfert de la vice-royauté à Rio; au détriment aussi des ordres religieux auxquels il fut interdit de s'établir dans la région de Minas Gerais.

Les grandes lignes de cette évolution sont aussi celles de l'ouvrage : première phase de l'architecture brésilienne de 1580 à 1625, exposé de ses tendances générales au XVII<sup>e</sup> siècle et de son épanouissement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Seules, les entreprises architecturales des grands Ordres, Jésuites, Bénédictins, Franciscains, échappent à cette classification chronologique, car elles furent bien souvent commencées au XVII<sup>e</sup> siècle et terminées seulement au siècle suivant. Il était donc préférable d'en donner une vue d'ensemble, sans coupure. D'autre part, les réguliers n'ont pu participer aux innovations qui ont marqué l'essor architectural de Minas Gerais au XVIII<sup>e</sup> siècle, puisqu'il leur était interdit d'y construire couvents ou collèges.

Dans cette vaste colonie, la commande monumentale est d'abord exclusivement religieuse. A la fin du

XVIII<sup>e</sup> siècle seulement, conséquence de l'évolution des idées, la demande se déplace du religieux au civil. Cette commande est régie par une juridiction qui réside dans la Métropole. La *Mesa de Consciência e Ordens*, créée en 1532 par João III, ne résolvait pas seulement les cas de conscience. Il lui appartenait aussi d'accorder une licence pour toute nouvelle construction d'église. De là, tout au moins, au XVII<sup>e</sup> siècle, une certaine unité architecturale, les monuments de cette époque s'alignant sur les créations métropolitaines, alors que les variantes régionales n'apparaîtront qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les artisans qui travaillèrent aux églises étaient groupés en métiers, présidés par des « juizes », élus pour un an sous le contrôle de la « Camara municipal ».

Après avoir précisé les attributions des architectes, des artisans, des ouvriers, l'auteur définit les procédés de construction. Le plus élémentaire correspond à notre « pisé », clayonnage de bois propre à retenir la terre mouillée, pilée et séchée (*pau-a-pique, taipa de mão, taipa de sebe*). La *taipa de pilão* se dit de l'argile trempée d'eau comprimée dans des coffrages. La construction en pierre et mortier de chaux (*pedra e cal*) comprend le blocage (*alvenaria*) et la pierre d'appareil (*cantaria*) réservée aux parties nobles de l'édifice, souvent importée du Portugal pour les édifices luxueux (*lios* de Lisbonne). Les édifices, rarement voûtés en dur, sont presque toujours couverts d'un plafond de bois sous charpente.

Il ne reste que peu de monuments de la première période, notamment quelques *aldeias*, établissements ruraux des Jésuites, l'église São Miguel datée de 1622, l'église des Carmes d'Olinda. Les autres ne sont connus que par des documents graphiques, notamment le Collège des Jésuites de Rio, dont seul le plan, conservé au Cabinet des Estampes de Paris a gardé le souvenir.

En dressant le tableau des entreprises monumentales des Jésuites, l'auteur évoque judicieusement les premiers ensembles jésuites portugais de Lisbonne, de Coimbra, d'Evora, qui servirent de modèles à ceux de la colonie. L'église du Collège de Rio procédait en effet de celle de São Roque de Lisbonne, tandis que l'église du Collège de São Salvador, l'un des plus importants monuments religieux de l'Amérique latine, suivait le plan de *Espirito Santo* d'Evora, caractérisé notamment par l'existence d'un transept. Il en était de même de l'église du Collège Santo Alexandre de Belém.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'abbé provincial des Bénédictins, Frei Gregório de Magalhães (1603-1667), était en même temps un architecte. Il fonda notamment les abbayes de Graça (1645), de Santos (1649) et de São Paulo. L'église bénédictine San Bento à São Salvador est sur le modèle du *Gesù* de Rome.

L'une des créations les plus originales de l'architecture religieuse au Brésil est le groupe des couvents construits par les Franciscains dans la région nord-est, entre São Salvador et Paraíba, véritable foyer de l'Ordre, rayonnant autour de l'église-mère d'Olinda. Seuls, les couvents d'Ipojuca et de Cairú, tout entiers édifiés au XVII<sup>e</sup> siècle présentent une parfaite unité de style. Les autres, commencés au XVII<sup>e</sup> siècle, ne furent terminés qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. A l'exception de São Francisco, de São Salvador (nef à bas-côtés), toutes les autres églises franciscaines du nord-est sont à nef unique avec chœur peu profond,

bordé de deux corridors accédant à une grande sacristie, le plus souvent transversale à l'axe général de l'église. Le corridor du côté de l'Evangile porte le nom de *Via sacra*, car il abrite, soit au rez-de-chaussée, soit à l'étage, un chemin de croix. L'église de l'Ordre tertiaire, lorsqu'il s'en est créé un auprès du couvent, est généralement une grande chapelle hors-d'œuvre, perpendiculaire à la nef du côté de l'Evangile. Le cloître à arcades, d'ordre toscan, comportant un étage dont les colonnes portent directement la toiture, conserve le style de la première Renaissance. Un cloître du xvi<sup>e</sup> siècle, comme celui de la maison des Frères tertiaires d'Arrabidos de Santarém (Portugal), montre où les Franciscains du Brésil ont pu prendre leur modèle.

A l'extérieur, tout l'effet architectural de l'église est concentré sur la façade, que M. Bazin appelle frontispice. Elle est caractérisée par son porche et par son clocher en position reculée. Il en existe deux types. Dans le premier, la façade, amortie par un fronton, repose sur les trois arcades du porche (Ipojuca). Le deuxième type (Cairú) est une composition monumentale obtenue par la superposition de trois étages de largeur décroissante. Le porche à cinq arcades occupe le rez-de-chaussée; l'étage intermédiaire possède trois divisions verticales. De monumentales volutes, accostées de hautes pyramides, forment la transition entre les différents paliers de la composition. Ces deux types sont à l'origine de deux familles de façades franciscaines au xviii<sup>e</sup> siècle. Le culte des Franciscains pour la Passion s'extériorise par la plantation, devant la façade, d'une grande croix, qui donne lieu parfois à tout un développement architectural comme à João Pessoa, avec chapelles consacrées à des scènes de la Passion (*passos*), l'une des plus belles mises en scène de l'art baroque.

Tandis que d'une manière générale, les églises conventuelles restent fidèles au plan du sanctuaire à nef unique avec chapelles communicantes, qui était le plan du *Gesù* de Rome, une autre conception se fait jour, au cours du xviii<sup>e</sup> siècle dans les églises séculières. Leur nef unique, dépourvue de chapelles, est flanquée à l'extérieur de ces corridors de services, dont j'ai signalé, il y a une dizaine d'années, un exemple précoce dans l'ancienne collégiale tourangelles de Montresor (1522-1526).

L'essor architectural de Minas Gerais au xviii<sup>e</sup> siècle s'épanouit d'autant plus librement qu'il fut totalement affranchi des traditions jésuites et monastiques, car des ordres royaux prescrivirent d'expulser tous les prêtres qui n'étaient pas nécessaires au service paroissial. Les expériences architecturales de Minas ont donc porté uniquement sur les bâtiments religieux séculiers, paroissiaux dans la première moitié du siècle, et chapelles de confréries dans la seconde moitié.

Une famille d'architectes a joué un rôle fondamental dans cette évolution : Antonio Francisco Pombal, son frère Manuel Francisco Lisboa, et le fils de celui-ci, Antonio Francisco Lisboa (1738-1814), surnommé l'Aleijadinho (le petit infirme). L'auteur passe

leurs œuvres en revue en insistant sur celles du dernier, qui fut un génial novateur.

La chapelle des Tertiaires franciscains d'Ouro Preto, entreprise en 1766 sur ses plans, est le parfait exemple d'une conception nouvelle. A l'extérieur, les différents éléments de l'église, chœur, sacristie transversale, etc., sont nettement accusés, les élévations latérales sont aussi soignées que la façade, tandis que l'introduction du style rocaille transforme en apothéose le décor du sanctuaire. Architecte et sculpteur tout à la fois, l'Aleijadinho, unique créateur de ce remarquable ensemble, a donné la mesure de son goût et de sa science dans la façade que l'auteur compare à certaines compositions architecturales particulièrement réussies de l'Allemagne à l'époque rococo.

Minas Gerais et Pernambouc produisaient encore quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'art rococo luso-brésilien, alors que l'évolution architecturale de Rio conduisait déjà cette ville aux solutions du Néo-Classicisme, exemple entre beaucoup d'autres de cette diversité que présente l'histoire de l'architecture religieuse dans les différentes régions du Brésil.

Le dernier tiers du volume est consacré à la description et à la classification du décor intérieur en bois sculpté des églises (*talha*). Après un exposé liminaire de l'évolution du retable portugais, l'auteur étudie dans le plus grand détail cet art de la *talha*, qui débute au Brésil au xvii<sup>e</sup> siècle, mais ne s'épanouit véritablement dans ce pays qu'au siècle suivant, produisant les œuvres, souvent des chefs-d'œuvre, que l'auteur passe successivement en revue dans le nord et le nord-est, à Bahia, Pernambouc et Para, puis à Rio et São Paulo, et enfin à Minas Gerais.

Le deuxième tome, dont la publication est annoncée, réunira la documentation historique et bibliographique, répartie en 300 notices, qui constitueront autant de monographies des monuments étudiés, et sera très abondamment illustré.

Cette vaste étude d'ensemble de l'art religieux luso-brésilien n'apparaîtra donc dans toute son ampleur qu'à la publication de ce deuxième tome, mais à en juger par celui dont nous venons de rendre compte, on peut dès maintenant qualifier de considérables les résultats de ce travail d'une dizaine d'années, accompli dans des conditions difficiles. Ce n'est pas un mince mérite en effet d'avoir étudié à pied d'œuvre tant d'édifices disséminés à travers un immense territoire, où le moindre déplacement de province à province équivaut à un véritable voyage. L'auteur menait en même temps une enquête approfondie pour retrouver l'histoire de ces monuments, en compulsant les archives des églises, avec l'aide du Service brésilien des Monuments historiques. Il était donc pleinement qualifié pour définir et mettre en relief la personnalité de l'école luso-brésilienne. En décrivant l'essor de cette école exotique, M. Germain Bazin a fait en même temps œuvre d'explorateur. Grâce à lui un chapitre nouveau et d'un puissant intérêt s'ajoute à l'histoire générale de l'architecture religieuse et de son décor aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles.

JEAN VALLERY-RADOT.

ERRATUM : L'auteur de l'*Iconographie d'Antoine Van Dyck, Catalogue raisonné*, dont nous avons donné un compte rendu dans notre numéro de mai-juin, est Marie MAUQUOY-HENDRICKX.



# LA CHRONIQUE DES ARTS

## A PROPOS DU CENTENAIRE DE LA PREMIÈRE EXPOSITION DE CHEFS-D'ŒUVRE

Au moment où se pose la question des expositions, et où le *Burlington Magazine* se demande, comme nous tous, si la multiplicité de ces manifestations est vraiment indispensable et sans danger pour les œuvres d'art; lorsque après les œuvres, on nous a montré les chefs-d'œuvre, puis les richesses, puis les trésors, il peut sembler instructif de revenir de cent ans en arrière, et d'étudier la première exposition de ce type, celle qui eut lieu à Manchester en 1857, intitulée *Art Treasures*.

Le projet avait été soumis au Prince Albert, fameux expert pour les questions artistiques, en 1856, par lord Ellesmere. Le Prince s'était montré réticent, il avait fait remarquer que plusieurs Expositions Universelles avaient permis, déjà, de voir des chefs-d'œuvre, et que les collectionneurs n'aimeraient certainement pas à se séparer encore de tels trésors, craignant pour leur sécurité. Mais il avait accepté cette idée à cause de son utilité éducative qui lui donnait un vrai « caractère d'intérêt national ». Si peu est fait dans ce domaine, disait-il, « so little done for Art-education »; et l'on reconnaît ici les idées maîtresses du créateur du Victoria and Albert Museum.

Le Prince avait même suggéré un programme, en envoyant à Manchester une liste des peintres de toutes les écoles « que des mains capables ont fait pour moi », et en indiquant que les peintres qui y figuraient devaient être représentés.

Les organisateurs avaient bien compris ces suggestions, et ils avaient insisté sur l'idée que l'exposition, dans ce grand centre industriel, devait avant tout « raffiner les goûts et élever les esprits », notamment ceux des dessinateurs sur étoffes qui y travaillaient.

L'exposition s'était ouverte le 5 mai 1857. Elle avait lieu dans une grande construction élevée spécialement, en fer, affectant la forme d'une église avec nef, bas-côtés, transept et chœur à

chevet plat. On y voyait avant tout des peintures classées par écoles en deux sections (anciens et nouveaux maîtres, avec une prédominance d'œuvres flamandes et italiennes ainsi que de tableaux anglais modernes). Egalement une galerie de portraits anglais, complétée par des miniatures d'intérêt historique (600 en 20 cadres); des sculptures, des aquarelles, des dessins de maîtres anciens, deux mille gravures. L'art décoratif était représenté (Museum of Ornamental Art) ainsi que la photographie (paysages et surtout portraits), constituant deux sections dont l'intérêt venait depuis peu d'être reconnu.

Le catalogue était très bref. Une édition définitive succédera à une édition provisoire assez fautive. Les notices comprenaient un titre, l'indication de signature et de date, suivie de la mention du livre où l'œuvre était reproduite.

Un volume était annoncé; écrit par le rédacteur du catalogue, George Scharf, il était intitulé: *Permanent record of the Paintings of the Ancient masters in the Manchester exhibition*.

L'exposition avait attiré des milliers de visiteurs, « même le célèbre critique du *Times*, M. Russell, qui a fait pour son journal la Campagne de Crimée »; on avait tout prévu, jusqu'à un restaurant où on pouvait servir cent mille diners par jour, et des cuisines où trois cents volailles pouvaient cuire en une heure.

L'inauguration fut splendide, présidée par le Prince Albert en l'absence de la Reine, alors enceinte. Le Prince, debout sur une estrade, avait battu la mesure « de la tête et du pied » pendant l'exécution de l'Hymne national joué par un orchestre de cinq cents musiciens. On regretta seulement que le catalogue ne fût pas prêt pour la date de l'inauguration.

Des comptes rendus parurent dans toutes les revues du monde, écrits par des journalistes dont l'un au moins, un belge, rédacteur du *Précurseur*,

écrivira vingt articles sans quitter Anvers. Les meilleurs de ces comptes rendus seront celui de Waagen dans la *Revue universelle des Arts* et celui de Thoré-Burger qui en tirera un volume excellent et un peu ironique.

Thoré regrette de ne pas trouver au catalogue de nombreuses œuvres exposées; il signale une sorte de cimetière, dans la Clock Gallery, au-dessus de la grande porte d'entrée, où on voyait « par terre, entassés », un grand dessin de Léonard, un Hobbema, des Claude, trois Rembrandt, un Chardin « pendu à un clou — dans la peinture ». Il déplore la mode anglaise de mettre des verres sur les tableaux (mode prônée par Ruskin). Mais il reconnaît comme les autres la beauté et l'importance de l'exposition : les nombreux Raphaël, les vingt Ruysdaël, les allemands et les flamands du xv<sup>e</sup> siècle envoyés par le Prince Albert, les Vélasquez et les Murillo qu'on n'a jamais vus en si grand nombre hors d'Espagne, le Titien et les Maîtres hollandais que la Reine

a prêtés de son château de Buckingham, les Préraphaélites anglais qu'on voit ici pour la première fois.

Les prêteurs, tous anglais, comprenaient les grandes institutions et les principaux collectionneurs. Mais ceux-ci, libéraux en général, n'avaient cependant pas voulu prêter des tableaux de l'école française, ce qui aurait diminué l'intérêt de la section française, limitée à Poussin, Claude, Watteau, si lord Hertford n'avait consenti à envoyer de Paris les plus belles pièces de sa collection qu'on avait disposées à part, dans une galerie; on sait que ces œuvres étaient chez lui conservées dans des caisses, et on lui prête ce mot : « J'accepte bien volontiers de les envoyer, ce sera pour moi une occasion de les voir. »

Tous ces traits que nous rapportons sans vouloir les forcer font souvent songer aux expositions actuelles pour lesquelles les mêmes problèmes continuent toujours à se poser.

G. W.

## DANS LES MUSÉES

### FRANCE

M. de la Chauvinière, chef du Protocole, a déposé le 7 juin entre les mains de M. Luther H. Evans, directeur général de l'Unesco, les instruments de ratification par la France, de la **Convention** et du **Protocole pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé**, qui ont été adoptés à La Haye le 14 mai 1954, au cours d'une conférence intergouvernementale réunie sous les auspices de l'Unesco.

Aux termes des dispositions de la Convention, les parties contractantes s'engagent à sauvegarder les biens culturels situés sur leur propre territoire ou sur celui des autres parties contractantes. Quant au Protocole, il a pour objet d'interdire l'exportation des biens culturels se trouvant en territoire occupé.

Avant la France, dix Etats sont devenus parties à la Convention et au Protocole adoptés à La Haye. Ce sont : la Biélorussie, l'Egypte, la Hongrie, le Mexique, la Pologne, Saint-Marin, l'Ukraine, l'Union birmane, l'U.R.S.S. et la Yougoslavie. La Bulgarie et l'Equateur sont d'autre part devenus parties à la Convention seulement.

Mme Desroches-Noblecourt présente (*Revue des Arts*, 1957, I) en

plus de diverses donations, au département des Antiquités égyptiennes du **Louvre**, la statue-cube du prince Ramsès-si-Ptah, frère aîné de Ramsès II, et dont celui-ci a supprimé toutes mentions, et le collier à clochettes du Pinedjeur (1050 avant notre ère).

De récentes acquisitions de céramiques et de bronzes antiques au Musée du **Louvre** sont présentées par MM. Charbonneaux et Villard dans la *Revue des Arts* (1957, I).

Une lampe romaine du **Louvre** sur laquelle le potier a interprété sans la comprendre une scène de combat, entre une Amazone et un Grec, est étudiée par Mme Cart, dans la *Revue des Arts* de mars-avril.

Etude de la polychromie de la tête du Christ roman de Lavaudieu, conservée au Musée du **Louvre** (son torse est au Musée des Cloîtres de New York) par M. Pierre Pradel dans la *Revue des Arts* (1957, I). L'étude radiographique permet de déceler trois couches d'enduit : l'une, du xii<sup>e</sup> siècle; « soignée, discrète », avec carnation ocrée et barbe châtain clair. Sur elle, au xv<sup>e</sup> siècle, on appliqua une couleur blafarde, avec

trainées sanglantes, qui correspondait à l'esprit du temps; au xvii<sup>e</sup> siècle, on la dore afin de masquer « cette image trop lugubre ».

Un encadrement de porte gothique en bois venant des environs d'Arras a été donné par les Amis du **Louvre** au département des Sculptures. M. Pradel y voit la transposition d'une ordonnance monumentale en pierre (*Revue des Arts*, mars-avril).

Miss Janet S. Byrne a retrouvé au Metropolitan Museum le dessin de Barthélemy Prieur pour le tombeau de Christophe de Thou (1585), conservé en partie au Musée du **Louvre** (*Bull. du Metr. Mus.*, fév. 1957).

M. Ari Redon a donné au **Louvre** un dessin de son père, une *Crucifixion* (1890-1895).

La partie gauche du *Déjeuner sur l'herbe*, de Claude Monet (1865), a été offerte au Musée du Louvre par MM. Wildenstein. On sait que la partie droite a été coupée et détruite par Monet, et que le centre (réduit beaucoup en bas et en haut) est dans une collection particulière. Ce très



beau tableau, peint à Chailly-en-Bière, est d'un intérêt tout particulier pour l'histoire des débuts de l'impressionnisme ainsi que l'a montré M. Germain Bazin (*Figaro littéraire*, 18 juillet).

○

Le 27 juin, au cours d'une cérémonie à la galerie Charpentier, le fameux tableau de Renoir, *la Kasbah d'Alger*, de la collection de Mrs. Biddle, a été remis au Louvre, en la personne de M. Germain Bazin, conservateur en chef des Peintures. M. Bordeneuve, directeur des Lettres et Arts, a prononcé un excellent discours remerciant, au nom du Gouvernement français, la fondation Biddle et Mme Schulze, belle-fille de Mrs. Biddle.

○

M. Raoul La Roche vient de donner au Musée d'Art Moderne la *Femme à la guitare* de Braque (1913), une de ses œuvres cubistes les plus importantes. Et grâce à M. Pierre David-Weill le Musée a pu acheter deux œuvres de Matisse et une de Marquet.

○

Mlle A. Hultegger, dans le *Jardin des Arts* de juin 1957 (*Musées en guerre*), raconte les « aventures romanesques » des œuvres d'art des Musées de France entre 1938 et 1944. Elle rend hommage à M. Jaujard, à M. Pierre Schommer, à M. René Huyghe, au « capitaine Bazin », à Mme Noblecourt, à M. Varagnac, à M. van der Kemp; on aurait aimé aussi notamment un mot sur M. Edouard Michel et sur les dépôts de peintures de la Sarthe.

○

Le Musée Guimet a acquis une paire d'ornements d'oreille du Thibet (O. Monod dans *Revue des Arts*, de mars-avril).

○

Deux lithographies de Daumier ont été acquises pour le Cabinet des Estampes par M. J. Vallery-Radot : elles datent de 1857 et sont connues à un seul exemplaire : elles avaient été refusées à l'époque par la Censure à cause de leurs sujets (rivalité anglo-française à Suez, question des Principautés).

○

Un certain James Lord, ancien étudiant d'art, actuellement fabricant de cartes de géographie en relief, a été arrêté à Philadelphie pour vols de tableaux. On a trouvé chez lui

une *vue de Rouen*, par Marquet, et une *tête de fille*, par Lautrec, toutes deux prises au Musée d'Albi en 1948; une *vue d'Honfleur*, par O. Friesz, et des *Comédiens italiens*, de l'école de Watteau, pris au Musée de Périgueux à la même époque, ainsi que des icônes russes venant du département d'art de l'Université de Pittsburg prises en 1949, et des statuettes prises au Musée de l'Université de Pennsylvanie en 1954. Il avait été arrêté en France en 1949 pour avoir volé un tableau au Musée de Nice et en Angleterre en 1954 pour vols à l'Institut Courtauld. Il a expliqué qu'il a volé ces œuvres parce qu'il avait grand désir de les posséder, mais ne pouvait les acheter. Il a nié avoir volé un Renoir au Musée de Philadelphie disant : « Je n'aime pas les œuvres de Renoir. »

○

#### ALLEMAGNE

Une œuvre de jeunesse de Rubens a été signalée par H. G. Evers au Musée de Mayence, où elle était dans les réserves depuis cent ans, inscrite comme école de Rubens. Il s'agirait d'un *Christ* de la période italienne, 1600-1608 (*Weltkunst*, 1<sup>er</sup> mai).

○

Lorenz Eitner étudie le récent don fait par Gabriele Münter à la *Städtische Galerie de Munich* d'un considérable ensemble d'œuvres de Kandinsky, cent vingt peintures, cent aquarelles et dessins, vingt-sept carnets, et de nombreuses estampes. Cet ensemble représente une large portion de l'atelier de l'artiste en 1914, que Gabriele Münter, son élève et son amie intime, avait recueillie lorsqu'il quitta l'Allemagne pour la Russie au début de la guerre. Eitner analyse ensuite les œuvres les plus importantes de cette magnifique donation (*Burl. Mag.*, juin 1957).

○

#### ANGLETERRE

M. Douglas Cooper a retrouvé à Paris chez un marchand parisien deux estampes japonaises ayant appartenu à van Gogh (données plus tard par lui au Dr Gachet). Il signale l'une d'elles au mur dans le *Portrait de l'artiste par lui-même* (à l'oreille bandée) du Courtauld Institute, dont certains critiques discutaient l'authenticité (*Burl. Mag.*, juin).

La National Portrait Gallery de Londres est ouverte depuis cent ans. On sait que la première œuvre inscrite sur ses inventaires est le *Chandos portrait*, un portrait de Shakespeare, aujourd'hui contesté et qui n'est plus exposé, mais que de nombreux portraits authentiques et intéressants l'ont suivi. L'intérêt de ce musée historique, cadet de celui de Versailles, est considérable. John Kerslake le rappelle dans le *Connoisseur* de juin, en montrant qu'il est le résultat de l'intérêt populaire pour l'histoire anglaise (le fait que Macaulay ait compté parmi ses trustees est symptomatique), et qu'il coïncide avec le goût des littérateurs victoriens pour la personnalité de leurs héros (Carlyle aussi a été un des trustees du Musée).

○

Le London Museum expose une peinture représentant le *Great Fire* de Londres de 1666, dans la nuit du troisième jour de ce désastre, le 4 septembre. Le Musée vient de l'acheter à M. F. Silvertop (de Minster Acres près Hexham). L'exactitude topographique prouve que l'auteur (le Flamand Lieve Verscher?) a été témoin de l'incendie dont nous avons ici la seule vue ancienne.

○

#### ETATS-UNIS

Le retable *Pérussis* est présenté dans le Grand Hall du Metropolitan Museum; ce tableau d'autel, œuvre d'un peintre français de l'école d'Avignon (1480), a été donné en 1955 au Musée, grâce aux fonds légués par Mary Wetmore Shively, en souvenir de son mari. Voir sur lui un important article de Théodore Rousseau Jr, dans le *Metrop. Mus. Bull.*, juin 1957. Il pense pour son auteur à Thomas Grabuset (auquel Mme Adhémar avait pensé également pour la *Pietà* de Villeneuve) ou à Philippe Garcin de Genève.

○

M. R. Thornton Wilson a donné une collection exceptionnelle de céramiques européennes au Metropolitan Museum (cinq cents d'abord, puis d'autres après la mort de sa femme, et en mémoire d'elle). Cf. C. Louise Avery, dans le *Metrop. Mus. Bull.*, mai 1957.

Le « collier de perles » d'une mère de famille, donné en 1928 par Mrs. Richard B. Harshorne et Miss Fanny S. Cummings au même Musée, est étudié dans le *Bulletin* de mai par Josephine L. Allen. Il

s'agit d'un collier avec portraits en miniature de neuf des enfants de la femme du peintre Thomas Seir Cummings (1840).

Les acquisitions récentes de la **Morgan Library** comprennent trente-trois lettres de Voltaire entre 1738 et 1766; un dessin de Rubens d'un *Ange soufflant dans une trompette* (la bibliothèque possédait déjà un même ange, pendant de celui-ci); un paysage de Ruysdaël; des lettres autographes de L. B. Alverti, Sanguin, Prud'hon, Lawrence; un manuscrit flamand, le *Lectonnaire de saint Trond*; plusieurs textes de Cicéron, transcrits par le chanoine Bartolomeo Sanvito de Padoue pour le cardinal Riario.

Le **Fogg Art Museum** publie son rapport 1955-1956. Il se félicite de plusieurs prêts ou dons et d'acquisitions (surtout de gravures contemporaines), ainsi que d'une exposition de dessins de Rubens (tous les dessins des Etats-Unis), organisée par Agnès Mongan, à propos d'un symposium et de la publication en anglais des lettres de Rubens. Le Musée a continué son rôle éducatif; le professeur Millar Meiss a entraîné les membres de son séminaire à étudier les primitifs italiens, et cette étude a fourni des renseignements intéressants. Pour le futur, on envisage des modernisations, des réparations, mais on constate avec regret que faute de maîtres on verra sans doute comme l'année dernière 30 % des *undergraduates* à qui on refuse l'entrée des cours d'art.

Lord Beaverbrook a fait à l'**Art Gallery de Fredericton** (New Brunswick) un don d'un million de livres.

Le **Musée des Beaux-Arts de Houston** a reçu de la Samuel H. Kress Foundation de New York un groupe important de trente-six peintures italiennes et espagnoles (xv<sup>e</sup> à xviii<sup>e</sup> siècle). Ce geste est le prolongement de celui de Samuel H. Kress donnant au Musée en 1930 une *Sainte Famille* de Lorenzo Lotto.

Le **Jewish Museum** du Jewish Theological Seminary of America a reçu du Musée de Cluny, en prêt, pour son exposition de mai, une collection de cent objets de culte dite Collection Strauss-Rothschild, qui n'a

pas été exposée au Musée depuis la guerre.

M. Gordon Bailey Washburn publie le rapport annuel du département des Beaux-Arts du **Carnegie Institute de Pittsburg** pour 1956. Il annonce un legs de 200.772 dollars reçu de Mr. John Henry Craner, qui avait annoncé, en effet, en 1954, son intention d'aider le Musée en le faisant son seul légataire, mais dont on ignorait la fortune. Un second legs, de la Sarah Mellon Scaife Foundation (20.000 dollars par an pendant trois ans), est destiné à la section d'art décoratif. Des legs et des dons sont annoncés, dont un de 4.700 dollars fait en 1956 pour l'achat d'œuvres contemporaines en souvenir de Miss Claster (ses amis préférant consacrer cette somme au Musée plutôt qu'à des achats de fleurs).

Le Musée a reçu aussi un Pieter Aertsen, le *Portrait de la Duchesse de Portsmouth*, par Lely, et un *Concert*, de Monticelli.

Il a reçu en prêt de longue durée la collection de peintures contemporaines de feu Peter Watson de Londres.

## HOLLANDE

Le **Musée Kroeller-Mueller d'Otterlo** a reçu un legs de M. Wilhelm Weinberg en souvenir de sa femme et de ses enfants tués par les nazis à Amsterdam, une peinture de Lautrec, *Jeanne*. On verra, à la rubrique Tel Aviv, un autre don de M. Weinberg.

## IRAN

Grâce aux méthodes modernes de restauration, la collection d'objets d'ivoires anciens du **Trésor de Sakiz**, en Iran, a pu être sauvée de la destruction par un savant hollandais, Friedrich Smoorenburg, qui a travaillé pendant six mois au Musée de Téhéran sur ces reliques du Kurdistan, qui datent de plus de deux mille cinq cents ans. Une centaine de ces objets d'ivoire ont été sauvés; ils n'auraient probablement pas pu survivre une année de plus. Enterrés il y a deux mille six cents ans, ils s'étaient calcifiés et risquaient de tomber en poussière à la moindre pression. Grâce à un traitement humide à l'acide carbonique, les objets sont redevenus solides et résistants, et des morceaux ont été recol-

lés au moyen d'un amalgame à base de cellulose. Ils ont été ensuite recouverts d'une couche de parafine.

## ISRAEL

M. Wilhelm Weinberg, le grand banquier international, mort à soixante-dix ans au mois de février, a légué, au **Musée de Tel-Aviv**, un très beau tableau de Renoir, *Femme nue de dos* (peint vers 1876), en souvenir de sa famille, comme il l'a fait, on l'a vu, pour le musée Kroeller-Mueller. On sait que le 10 juillet, la vente du reste de sa collection, à Londres, a totalisé 337 millions 500.000 francs, qui seront versés à des institutions culturelles et à des œuvres de bienfaisance en Europe et en Amérique.

## ITALIE

Tandis que le **marché artistique** à New York est florissant, le marché italien, selon *Weltkunst* du 15 avril 1957 est réduit; les œuvres d'art et les trouvailles se font rares, mais les importations sont rendues possibles par l'augmentation (6 %) du revenu national. Il y a un arrêt dans l'intérêt pour le meuble Renaissance. En général, de plus en plus, les Italiens recherchent les objets d'origine et sûrs.

La **maison de Vasari** (1540) à Arezzo, devenue en 1911 propriété de l'Etat italien, est devenue un Musée de Vasari (œuvres d'artistes peu connus mais cités par Vasari, du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle).

Au **Museo Civico d'Udine**, une *Adoration des Mages* est considérée par Carlo Someda de Marco comme une œuvre de jeunesse de Jacopo Bassano (*Emporium*, mars).

## PORTUGAL

Le **Musée de Lisbonne** publie le premier volume de ses catalogues, *Obras de Arte...*, *Pintura Portuguesa* (Lisbonne, 1956, in-4°, préf. de João Conto, cat. sommaire, 83 pl., noir). Ces œuvres, comme on le sait, commencent avec le polyptique de Nuno Gonçalves pour finir avec les peintures de Sequeira (1768-1838). L'ouvrage, intéressant et utile, est bien illustré. Peut-être aimerait-on une préface plus détaillée, mais il est certain que ce livre sera bien accueilli par les visiteurs du Musée.



## NOMINATIONS ET PROMOTIONS

l'arrêté du 22 mai 1957 :

**Mlle Hulfegger (Adeline)**, assistante des Musées nationaux, a été nommée conservateur des Musées nationaux et titularisée dans cet emploi à compter du 1<sup>er</sup> mai 1957.

**Mme Péchadre**, dite Guynet-Péchadre (Jeanne-Marie-Madeleine), conservateur des Musées classés, a été nommée conservateur des Musées nationaux (emploi créé), titularisée dans cet emploi à compter du 1<sup>er</sup> mai 1957 et affectée en cette qualité au service des relations avec le public.

**M. Guilly (René-Henry)**, licencié ès lettres, a été nommé assistant des Musées nationaux et titularisé dans cet emploi.

**Mlle Desfarges (Marguerite-Aimée-Clémentine)**, commis chargée des fonctions d'assistante des Musées nationaux, a été nommée assistante des Musées nationaux et titularisée dans cet emploi à compter du 1<sup>er</sup> mai 1957 (emploi créé).

**Le R. P. d'Audibert Caille du Bourguet (Pierre-Marie)**, licencié ès lettres, diplômé de l'Ecole pratique des hautes études, pensionnaire de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, a été nommé assistant des Musées nationaux (emploi créé), titularisé dans cet emploi à compter du 1<sup>er</sup> mai 1957 et affecté en cette qualité à la section des Antiquités chrétiennes du Musée du Louvre (J. O., 19-6-1957).

Par arrêté du 31 mai 1956, **M. Vagnac (André)**, conservateur des Musées nationaux, chargé de la conservation du Musée des Antiquités nationales, a été nommé conservateur en chef des Musées nationaux et titularisé dans cet emploi à compter du 1<sup>er</sup> mai 1957, en remplacement de M. Lantier. (J. O., 19-6-1957).

Dans la promotion du 7 mai 1957 de la Légion d'honneur relevons parmi les commandeurs : **M. William Brandt**, ferronnier d'art,

**M. Léon Baudry**, directeur de la Manufacture nationale de Sèvres, et **M. Albert Chauvel**, inspecteur général des Monuments historiques ; parmi les officiers : **M. Maxime Clément**, conservateur du Musée de Lorient, **M. Maurice Ingrand**, maître-verrier, **M. Jourda de Vaux de Foletier**, archiviste en chef de la Seine ; parmi les chevaliers : **Mme Bourdelle**, conservateur des Musées de la Ville de Paris, **M. Maurice Caillet**, conservateur de la Bibliothèque de Toulouse ; **M. Philippe Helena**, conservateur du Musée Archéologique de Narbonne, **Mlle Régine Pernoud**, **M. Paul Plaquevent**, critique d'art.

**M. Jacques Bordeneuve**, secrétaire d'Etat aux Arts et Lettres, est chargé, suivant le décret du 6 juillet 1957, portant délégation d'attributions au secrétaire d'Etat aux Arts et Lettres, de toutes les questions relevant de : la direction générale des Arts et des Lettres ; la direction de l'Architecture ; la direction des Bibliothèques de France ; la direction des Archives de France.

Un récent décret (J. O., 19 mai) nomme membres du Conseil de l'Ordre des Palmes académiques **MM. Braibant, Julien Cain** et **Gaston Dupouy**, pour la durée de leurs fonctions de directeurs généraux.

**M. Gabriel Mendel** est nommé conservateur du Cabinet des Estampes de Cesto.

**Mlle Maryvonne Sauvage**, sous-bibliothécaire au Cabinet des Estampes, est détachée en qualité de bibliothécaire à la Maison de France à Rio de Janeiro, et chargée des expositions.

**M. Paul Whitman Etter** est conservateur-adjoint du département des Textiles au Museum of Fine Arts de Boston.

**M. William Hull** devient directeur du Syracuse Museum of Fine Arts, N. Y., son prédécesseur **Anna Wetherill Olmsted**, qui a dirigé le Musée pendant vingt-cinq ans, devient conservateur de la Section d'Arts décoratifs.

**M. Douglas Newton** est conservateur-adjoint du Museum of Primitive Art de New York.

**M. Francis Henry Taylor** a reçu la *National Institute of Arts and Letters' Award for Distinguished Service to the Arts*.

**Mrs. James Wilkins** est chargée des expositions au **Joslyn Art Museum d'Omaha**, et **Miss Joyce Mittaver** des « visual aids ».

Les quatre-vingt dix ans de **Max J. Friedländer** ont été fêtés en Hollande, où le directeur du Rijksmuseum lui a remis une plaquette, hommage des érudits, ses admirateurs. Celle-ci s'ouvre par un hommage de Panofsky au savant, *ingenio senex, suis semper juvenilior ammis*, suivi de textes de J. Rosenberg, Vitale Bloch, J. Gvan Gelder, et se termine par une bibliographie. Comme les autres grandes revues d'art, la *Gazette* veut dire ici aussi son respect pour l'érudit et le connaisseur dont les beaux travaux ont fait avancer l'histoire de cet art flamand du x<sup>e</sup> siècle, jusque-là si mal connu et si peu étudié.

Les collègues et élèves du professeur **Edwin Redslob** lui ont offert pour ses soixante-dix ans un *Festsache* (Berlin, E. Blasccke, 1956, 402 p.).

Le professeur **Kurth Wehlte** a fêté ses soixante ans à l'Institut de Technologie de la Peinture de l'Académie de Stuttgart.

## LIVRES ET TRAVAUX

### ANTIQUITÉ.

*La géométrie dans l'art égyptien*, dans *Sele Arte*, janv.-fév. 1957.

*L'Art de la Crête néolithique et minoenne, 5.000-1.000 avant notre ère*,

par Chr. Zervos, Ed. Cahiers d'Art, 1956, fol., 258 pp., ill. et pl.

*L'arte nell'antica età della pietra*, par Paolo Graziosi, Florence, Sansoni, 1956, in-12, XIII-289 p., 1.158

ill. noir et couleur. — Ce très bel ouvrage, dû à un grand spécialiste italien, vient à son temps. Il donne un ensemble d'un intérêt exceptionnel et on doit souhaiter qu'un éditeur parisien le rende accessible au

public parisien, car on y trouve l'ensemble le plus remarquable de ces peintures rupestres auxquelles va un intérêt de plus en plus grand.

Très bon article de M. Pierre Devambez sur les hydries de Cuéré (Cerveteri) dans la *Revue des Arts* de janvier-février 1957. L'auteur définit le public rustique auquel elles étaient destinées, ce qui explique leurs sujets, leur humour.

Dans les *Actes du 79<sup>e</sup> Congrès national des Sociétés savantes* (Alger, 1954), parus en 1957, relevons les communications suivantes : *Igoudmane des Ait Inzel* (Yagour grand Atlas), *Gravures rupestres*, par J. Malhomme; — *Représentations de Numides*, par A. Blanchet; — *les Centuriations romaines en Tunisie*, par A. Caillemier; — *Mosaïque du Musée de Djemila (la Toilette de l'Énée)*, par Y. Allais; — *Saturne et les dieux indigènes de l'Afrique romaine*, par M. Leglay; — *Antiquités d'Hippone*, par E. Marec; — *le Dieu Ammon et la déesse Ifrica*, par M. Troussel; — *Motifs prophylactiques sur des mosaïques récemment découvertes à Sousse*, par L. Foucher; — *Mosaïques à motifs prophylactiques en Mauritanie Tingitane*, par M. Thouvenot; — *la Signification véritable de l'Album de Tingad*, par A. Piganiol, qui montre que l'Album donne une liste de tous les membres de l'ordre des curiales; — *un Bas-relief de l'Algérie romaine à Limoges*, par J. Perrier; — *Nouveaux documents sur le culte des Cérères dans l'Afrique proconsulaire*, par G.-Ch. Picard; — *Fouilles de Hamman Ez-Zouakra* (Tunisie, 1946-1947), *Mausolée des Aïles*, par M. le colonel Reyniers; — *Travaux d'hydraulique romains révélés par photographies aériennes dans une région aujourd'hui steppienne*, par J. Baradez; — *Milliaire du nord de Tlemcen*, par P. Massiera; — *les Sarcophages chrétiens de Tunisie*, par H. Philipenko; — *les Collections de Guelma* (Note sur la constitution d'un Musée régional en Algérie), par G. Souville; — *les Sujets animés dans le décor musulman d'Ifrigiya* (Tunisie), par S.-M. Zbiss; — *le Décor de la mosquée de Hassan à Rabat*, par J. Caillé; — *Deux campagnes de fouilles sur le site de l'ancienne cité*

*musulmane de Sedrata dans le Sahara algérien*, par M. van Berchem.

## MOYEN AGE

M. Jean Porcher, analysant le *Psautier d'Amiens* (Amiens, Ms 18), montre comment l'école de la Cour de Charlemagne a formé des artistes dont la puissante personnalité a pu cependant s'exprimer dans un sens différent (*Revue des Arts*, mars-avril).

Dans *Karolingische und Ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, M. le professeur A. Boutemy étudie les *Influences carolingiennes dans l'œuvre de miniaturiste de l'abbé Odbert de Saint-Bertin* (autour de l'an mille), sur lequel il prépare une monographie.

A. Boutemy, *Nouvelles réflexions sur les évangiles de Notger, Annales du XXXVI<sup>e</sup> Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Gand, 1956. — L'auteur groupe autour des évangiles de Notger un certain nombre de manuscrits enluminés, il les place dans l'atelier de Stavelot au IX<sup>e</sup> siècle et constate sur eux une influence rémoise; il la confirme, en notant qu'Ebon, archevêque de Reims, a été quelque temps abbé de Stavelot. Il a l'occasion de montrer que ce manuscrit a été longtemps impossible à étudier, « une vitrine bien close et murée le mettant hors de portée des conservateurs même du Musée où il est déposé »; d'autre part, la beauté de sa reliure empêche de l'ouvrir aux expositions d'art mosan, où il a été envoyé (1951-1952).

Les *peintures préromanes* de l'église de *Santiago de Peñalba*, par José Menendez Pidal, dans *Archivo Español de Arte*, n° 116.

*España primitiva y romana*, éd. Seix y Barral, Madrid, 108 pl. en noir et 8 en couleurs, présentées par Pedro Batle Huguet et Julio Caro Baroja.

*I problemi comuni dell'Europa post-Carolingia*, Spolete, *Centro Studi sull'alto medioevo*, 1955, 642 p., 52 pl. — Très précieux ouvrage, utile pour les historiens d'art, non seulement à cause de deux travaux sur l'art otto-

nien et la sculpture préromane, mais surtout à cause de recherches sur la vie et le commerce de cette époque.

E. du Ranquet et G. de Bussac prouvent que l'inscription datant l'église de *Saint-Germain-L'Herm* a été mal lue, qu'il faut y lire non 1207, mais 1107 (*Bull. Mon.*, 1956, 4).

*L'abbaye cistercienne de Morimond*, à la frontière entre la France et la Lorraine d'autrefois, et dont on sait le rôle vers l'est, est étudiée, après des fouilles, par Henri-Paul Eydoux (*Bull. Mon.*, 1956, 4), qui la date des environs de 1160 et non de 1230. cependant il ne cède pas à la tentation d'y voir le modèle de Cîteaux (1180).

Le comte Blaise de Montesquiou-Fézensac (*Cahiers Archéologiques*, VIII, 1956) revient, à propos de l'arc d'Eginhard, sur la question des Constantin sculptés au XII<sup>e</sup> siècle aux façades des églises romanes; l'arc en question représentait deux empereurs de ce type, se répondant.

M. Pierre Quarré (*Revue des Arts*, mars-avril) étudie le fragment d'un *primitif de la Chartreuse de Champmol*, sauvé par les amateurs Favier et Baudot, représentant le dais d'architecture (haut d'une *Vierge à l'enfant*).

Octave le Maire, *la Cour amoureuse de Paris fondée en 1401 et ses armoriaux*, dans le *Blason*, 10<sup>e</sup> année, n° 5, Bruxelles, 1956. — Cette Cour, instituée à l'initiative de Philippe le Hardi et de Louis duc de Bourbon « à l'honneur de toutes dames et demoiselles » ... « pour passer partie du temps plus gracieusement », compta dès le début 947 membres; ses armoriaux sont conservés à Vienne, dans le Trésor de la Toison d'Or, à Paris et à Bruxelles.

M. Jean Porcher nous montre (*Revue des Arts*, 1957, I), textes en main, que les *Très Belles Heures de Notre-Dame*, données à la Bibliothèque Nationale par le Baron Maurice de Rothschild, datent des environs de 1405; mais il fait remarquer leur parenté avec le *Parement de Narbonne* (avant 1378). « La question reste entière. »



Albert Chatelet prouve (*Revue des Arts*, janv. 1957) que la célèbre miniature des *Très Belles Heures de Notre-Dame* représentant la *prière du souverain au bord de la mer* représente non Guillaume IV mais Jean de Bavière (entre 1419 et 1425).

Les caractères de l'école de miniature du couvent de Saint-Agnietenberg, près Zwolle (xv<sup>e</sup> siècle), sont étudiés par A. L. de Vreese, qui en connaît cinquante manuscrits (*Bull. van de Kon. Ned. Oudheidkundige Bond*, 15 fév. 1957).

M. Luc Hommel étudie les ossements recueillis en 1955 à l'ancienne église des *Récollets de Malines*; il y reconnaît ceux de Marguerite d'York, femme de Charles le Téméraire, la face haute et mince, le nez allongé, les joues plates du portrait de la princesse conservé au Louvre (*Revue générale belge*, fév. 1957).

Le rétable de Ventabien, étudié et reproduit pour la première fois par Jean Boyer, est rapproché par lui (*Arts et Livres de Provence*, janvier 1957) d'un prix fait autrefois publié par Pansier, et ainsi donné à Simon Masclet, peintre avignonnais (13 mars 1484).

Mme Lucie Nimiane, analysant les volets de l'*Annonciation d'Aix* (qu'elle refuse d'attribuer à Barth. Deeyck), y reconnaît, sous les traits de Jérémie, le roi René, et sous ceux d'Isaïe, son père Louis II d'Anjou. Jérémie porte un attribut inhabituel, des clés, parce que le roi René a reçu solennellement les clés des chasses des Saintes-Maries en 1449 (*Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, sept.-déc. 1956).

La *Résurrection du Christ* du Hof Altar, conservée au Musée de Munich, est étudiée par le Dr S. Wichmann dans *Die Kunst* d'avril. L'auteur confirme l'attribution non à Wolgemut mais à Hans Pleydenwurff qu'avait émise Ernst Buchner.

Dans un article documenté et brillant (*Bull. des Musées royaux de Bruxelles*, sept.-déc. 1956), M. Erwin Panofsky a étudié l'*Ecce Homo peint par Jean Hey*, du Musée de Bruxelles. On sait que ce panneau porte, au revers, une indication donnant le nom de son auteur, celui de son destinataire

Jean Cueillette et une date. M. Panofsky prouve que Jean Hey travaillait à Tours (comme un certain Colin Hay), que le possesseur était Jean IV Cueillette, cité de 1442 à 1492, et que la date doit se lire 80 ans et non 60. Sa remarquable étude de style montre que le type se rapproche non de celui des Français et des Flamands, mais de Mantegna; il le compare à la célèbre gravure de Dürer (bois, 13.4).

Valentin Denis, *Hugo van der Goes* (éd. Elsevier à Bruxelles, 1956, 40 p., 63 pl. en coul.).

Un bel ouvrage est consacré au *Dôme de Vicence*; rédigé par Bruna Tamaro et Ferdinando Forlati, il est édité par la Banque Populaire de la ville (éd. Neri Pozza, 1956, 188 p., 260 illustr. noir et coul.).

Dans les *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* (12 août 1955): la *Chiesa e l'Oratorio della SS. Annunziata a Ravello*, par Leonardo Benevolo; *Nota sul campanile di Santa Maria ad Itri*, par Francesco Sanguinetti.

Le professeur Sanpaulesi publie un livre sur *Il Campanile di Pisa*, Opera della Primaziale Pisana, 1956, in-8°, 11 p., pl., préface de Giuseppe Ramalli, Operario-Presidente. Le livre, intéressant et très documenté (il est accompagné d'un album de *relevés et diagrammes*) est consacré à la question de savoir si le Campanile a été construit afin d'être une tour penchée ou s'il s'est incliné plus tard. L'auteur assure que le Campanile n'était pas élevé comme tour penchée; son inclination est due à l'affaissement des terres et au manque de fondations. De 1173 (date de la construction) à 1274, la tour a peu penché; elle a penché, au contraire, très vite de 1276 à 1278, puis moins vite de 1278 à 1289. Le mouvement s'est arrêté jusqu'en 1839; entre 1817 et 1911 il a été de 5 mm par an. Depuis 1911, des études sérieuses et des mesures ont permis de contrôler l'éventualité du danger de glissement.

La demeure féodale du prince de Liechtenstein est présentée dans *Connaissance des Arts* d'avril. Il s'agit du magnifique château médiéval de Vaduz remis en état en 1905, par le professeur Franz von Wieser et aménagé

par le prince François-Joseph. On sait que les collections du château comprennent deux mille toiles de maîtres, et qu'une série d'expositions temporaires, organisées dans un bâtiment nouveau de la ville, permettra désormais de les admirer.

Ir. C. L. Temminck Groll, de *Kerk van Maria ten Hemelopneming te Vianen*, *Bull. van de Kon. Ned. Oudheidkund. Bond*, 15 avril 1957. Cette église qu'on croyait de 1540 contient des parties datant de 1327.

Le sujet du *Portrait sur les monnaies du XI<sup>e</sup> siècle* est traité par Richard Gaetgens, à Heidelberg, éd. A. Riechmann, 1956, 56 p., 9 pl.

Des bouteilles du XIII<sup>e</sup> ou XV<sup>e</sup> siècle, retrouvées à Londres, après les destructions de la guerre et au moment des reconstructions, sont étudiées dans le *Connoisseur* de mars.

## RENAISSANCE.

Myril Pouncey (*Burl. Mag.* de mai) réunit et identifie cinq dessins de *Pierfrancesco di Jacopo di Domenico Toschi*.

Ellen Callmann a fait, dans le *Burlington Magazine* de mai, une démonstration curieuse (*A Quattrocento Jigsaw Puzzle*); on connaissait dix-neuf panneaux appartenant maintenant à quatre collections différentes, œuvres de l'école toscane, représentant des scènes de la vie des ermites. Elle a pu prouver que tous ces panneaux formaient à l'origine un seul grand tableau en largeur sur le sujet de la *Thébaïde* qu'elle attribue à un Florentin, proche de Domenico Veneziano, très influencé par l'école siennoise. L'œuvre a été découpée en Italie (afin de la rendre plus vendable et parce qu'elle était endommagée) vers 1850; elle a été achetée par deux amateurs différents: Walter Savage Landor et Jarves qui ont continué, chacun de leur côté, ce découpage. L'article est intéressant et montre un esprit intéressé par la recherche.

M. Joaquin Diaz González explique qu'il a découvert dans la fresque du *Jugement dernier à la Chapelle Sixtine* une silhouette de la tête de Dante (*Descubrimiento de un gran secreto del Arte...*, éd. Seix y Barral, Madrid, 142 p., 25 pl.).

La formation et le style de *Mino da Fiesole* sont étudiés par Lidia Carrara dans *Critica d'Arte*, janv.-mars 1956.

M. Guy Isnard, dans le *Jardin des Arts* d'avril, dresse une importante liste des copies de la *Joconde* qu'il entreprend d'étudier.

G. W.

Une monographie a été consacrée à *Marco Palmezzano*, peintre de Romagne, par Carlo Grigioni (éd. Lega à Faenza, 774 p., 65 illustr.). C'est un travail sérieux et appuyé sur des recherches d'archives importantes, suivi de listes d'œuvres datables ou non.

L'activité de *Bernardo Strozzi* à Gênes est étudiée par Anna Maria Mattencci dans *Emporium* de novembre 1956. On sait qu'elle a montré, l'année dernière, dans *Arte Veneta*, l'activité du maître à Venise.

Un compte rendu détaillé critique de l'ouvrage de Mariadene Putscher sur la *Madone Sixtine*, paru à Tubingen en 1955, est donné dans *Sele Arte* de janvier-février.

Un *Bruegel paysagiste*, de Jan Bialostocki, a paru à Posnan en 1956 (éd. Panstowe Wydawnictwo Nankowe, 72 p., 19 pl.).

La restauration très délicate du *Portement de Croix*, par Jérôme Bosch, du Musée de Gand, est exposée dans *Connaissance des Arts* de mai.

Le Dr Van Luttervelt, qui a beaucoup étudié *Mathias Melin*, vient de retrouver, grâce à M. P. Baudouin, qu'il a fait son apprentissage à Anvers, chez l'orfèvre Rombaut Rasier (*Bull. van de Kon. Ned. Oudheidkundige Bond*, 15 fév. 1957).

M. Paul Guinard, dont on connaît les travaux sur l'art espagnol et sur l'hispanisme vient de donner chez Skira un *Greco, étude biographique et critique* (in-8°, 144 p., illustr.).

Une étude sur les tableaux de *Ribalta* ayant figuré à l'exposition consacrée à ce peintre à Grenade est donnée par José Canon Aznar dans *Goya* (sept.-oct. 1956).

Un bon article de José Gudiol étudie les peintures de *Fernando Gallego* à la Bibliothèque de l'Université de Salamanque (*Goya*, juill.-août 1956).

*Léonard Gaultier*, le graveur de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle et du xvii<sup>e</sup> siècle, serait fils d'un Jacques Gaultier, peintre de Bordeaux, selon une hypothèse tentante de Mme Erna Anerbach (*Burlington Magazine*, mars).

Relevons dans le *Römischer Jahrbuch für Kunstgeschichte*, t. VII, Vienne, 1955, un article de Werner Koerte sur le problème de l'inachevé chez Michel-Ange, un autre sur les églises ovales du XVI<sup>e</sup> siècle, par Wolfgang Lotz et un de B. Degenhart sur *Dante, Léonard et San Gallo*.

M. W. R. Valentiner peut prouver d'après un dessin de Windsor que la statue de Turin, l'*Amour endormi*, donne bien le type de l'œuvre perdue de Michel-Ange sculptée en 1496 (*Commentari*, oct.-déc. 1956).

M. le chevalier Guy de Schoutheete de Tervarent publie dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (séance du 3 mai 1956) un article curieux sur l'origine des fontaines anthropomorphes. D'après ses recherches, le thème de l'enfant-fontaine suggéré par la sculpture antique, représenté par la gravure et la peinture de la Renaissance, a été matérialisé par les fontainiers de l'époque (le *Manneken-Pis* de Bruxelles fut commandé en 1619 à Jérôme Duquesnoy l'Ancien). D'autre part, la fontaine en forme de femme dont la poitrine répand l'eau, est, selon lui, une idée de l'illustrateur du *Songe de Polyphile*; il en reproduit un bel exemple, celui de la *Charité*, bronze élevé en 1607 sur la Vieille Place de Copenhague par le roi Christian IV, et dont une « pudeur victorienne » fit fermer les conduits en 1860.

L'art à la Cour de Rodolphe II est analysé dans *Emporium* de mars.

T. E. Lawrenson, dans les *Fêtes de la Renaissance*, I, 1956, étudie la *Ville imaginaire, décor théâtral et fête*, à propos d'un recueil de petits bois parus en 1556 à Lyon chez Jean de Tournes (et qu'il attribue sans preuve sérieuse à G. Tory); il fait remarquer que la représentation de l'aspect de la rue lors d'une entrée exprime, en même

temps qu'un regret devant une réussite éphémère, un programme pour l'avenir, une forme d'entraînement pour l'architecte.

H. F. Bouchery consacre un article dans les *Fêtes de la Renaissance*, I, 1956, aux rapports entre les arcs triomphaux et les frontispices de livres à propos des fêtes flamandes. Le sujet en général est intéressant; Mlle Gourdon l'avait étudié dans une thèse à l'Ecole du Louvre entreprise sur les conseils d'E. Dacier.

Le château de Challuau, élevé vers 1540, sans doute par Chambiges, et conservé par une gravure de Du Cerceau, est étudié par A. Bray dans le *Bulletin monumental*, 1956, 4.

L'Institut Warburg a publié : *Fritz Saxl, a volume of memorial essays*, 1957, 369 p. — Le livre s'ouvre par un texte de Gertrud Bing sur Saxl (1890-1948), considéré très justement à la fois comme un des plus grands érudits de notre temps et comme un homme qui s'est dévoué toute sa vie à son Institut et à tous les travailleurs. Elle rapporte de lui un trait caractéristique, Saxl ne fermait jamais la porte de son bureau, et, s'il devait le faire, il mettait un petit écriteau : « Please do not come in just now. » Les études de Saxl sur l'astrologie sont célèbres; il a été aussi parmi les tous premiers à présenter des expositions d'agrandissements photographiques d'œuvres d'art en liaison avec la littérature (*Visual approach to the classics*, 1939). Il a toujours aidé les personnes qui faisaient des recherches; il connaissait par cœur le nom des spécialistes de tous les pays, celui des conservateurs de Musées, des bibliothécaires, et il entretenait avec eux, pour le bien de ses étudiants, des rapports courtois ou amicaux. Lorsqu'on avait annoncé à l'Institut Warburg sa visite, on y trouvait d'avance réunis les livres sur le sujet qu'on voulait étudier, une bibliographie, une exposition. La biographie de cet homme éminent, excellent, beaucoup trop modeste, était à publier à la fois comme un souvenir pieux, mais aussi comme un exemple.

J. A.

A la suite de cet essai, le volume comprend des études, notamment : Bernard Ashmole, *a lost statue once*



in *Thasos*; — I. A. Richmond, *a statue of Juno regina from Chertiers*; — Arthur Watson, *the imagery of the Tree of Jesse on the west front of Orvieto Cathedral*; — Otto Pächt, *notes and observations on the origin of Humanistic Book-decoration*; — Walter Oakeshott, *some classical and medieval ideas in Renaissance cosmography*; — Charles Singer, *the confluence of Humanism, Anatomy and art*; — J. Wilde, *notes on the genesis of Michelangelo's Leda*; — D. J. Gordon, *Gianotti, Michelangelo and the cult of Brutus*; — Geoffrey Webb, *the office of Devisor*; — T. D. Kendrick, *an example of the theodicy-motive in antiquarian thought*.

Deux *chandeliers en dinanderie* (figures profanes, des fous), par Aert van der Tricht (début xvi<sup>e</sup> siècle), sont étudiés par Yvonne Hackenbroch dans le *Connoisseur* de mai.

Une étude sur les *meubles régionaux anglais* illustrés grâce à la collection de Mrs. Geoffrey Hart (époque élisabéthaine) est publiée par R. W. Symonds dans le *Connoisseur* de mai.

Un premier volume sur les *Fêtes de la Renaissance* composé d'études lues au cours d'un congrès à Royaumont, réunies et présentées par J. Jacquot, a été publié par le Centre de la Recherche scientifique en 1956, in-8°, 492 p. Nous avons rendu compte ici de plusieurs des études qui figurent dans cet ouvrage original et utile par l'ampleur de ses perspectives. Citons encore celle de notre collaborateur Fr. G. Pariset, une des plus longues et des plus intéressantes du volume consacré au *témoignage de Jacques de Bellange sur les fêtes du mariage d'Henri de Lorraine avec Marguerite de Gonzague-Mantoue* (1606).

## XVII<sup>e</sup> SIÈCLE.

A Venise, on a fêté les 75 ans de Benno Geiger, auteur, comme on le sait, d'un bon livre sur *Magnasco* et d'un autre sur *Arcimboldo*.

Giusta Nicco Fasola exprime dans *Commentari* (oct.-déc. 1956) son sentiment différent de celui de Cesare Gnudi sur les *Carraches* à propos de

l'exposition, qui leur est consacrée. Dans le même numéro, Maurizio Calvesi publie des *Note ai Carracci*.

*La Vie de Caravage*, d'après les documents de son temps, est publiée par S. Jamer Ludovici (Milan, éd. del Milione, 1956, 194 p., 24 pl.).

Etude sur le *Caravagisme espagnol*, par Halldor Soehner, dans *Kunst-chronik*, fév. 1957 (II).

M. Mario Salmi étudie une toile du Dominiquin, un *Saint François en extase* (*Commentari*, juillet-sept. 1955).

Anthony Blunt et Edward Croft-Murray, *Venetian Drawings of the XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> centuries in the collection of H. M. the Queen, Windsor Castle*, Londres, Phaidon Press, 1957, in-4°, 211 p. avec pl. et fig. — Dans la collection désormais célèbre des catalogues des dessins de Windsor, vient de paraître un nouveau volume consacré aux dessins vénitiens de S. M., achetés en 1762 par George III au fameux consul et collectionneur anglais Joseph Smith, en même temps que ses livres et ses tableaux.

Sir Anthony Blunt a catalogué avec son goût habituel les dessins de Piazzetta (attribués longtemps sans preuve à Sébastiano Ricci), de Marco et de Sebastiano Ricci ainsi que ceux de divers petits maîtres. La partie la plus importante en nombre consiste en un album factice de 211 dessins de Sebastiano Ricci (1676-1730); de façon très remarquable, l'auteur les identifie, et les rapproche des tableaux pour lesquels ils ont constitué des esquisses ou des études. On verra aussi (p. 63) une feuille d'études d'enfants de S. Ricci (venu à Paris en 1716) et en regard celle de Watteau, qui a servi de modèle à l'artiste italien. Puis M. Croft-Murray étudie de façon intéressante et neuve les caricatures réunies par Smith dans un album unique, celles de Marco Ricci, de Zanetti, de Boyle, du Français Joseph Goupy, et il montre que les caricaturistes s'attaquent surtout aux chanteurs et chanteuses d'opéra.

Le volume est bien présenté, et bien illustré. G. W.

*Le Livre illustré italien (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)* est étudié par Emma C. Pirani dans un ouvrage bien fait publié à Rome (éd. Bestetti, 1956, 26 p., 54 pl.).

M. Robert Mesuret a l'idée très judicieuse de publier aux Editions de l'Anta, à Toulouse, une plaquette sur les *peintres toulousains du XVII<sup>e</sup> siècle* et spécialement vingt-quatre artistes « dont la manière n'est pas connue », c'est-à-dire ceux dont il retrouve la trace dans les archives où il sait toujours si bien chercher : Bernard Auriel, André Vierge (qui va travailler à Dijon), Gabriel de Ribes, la famille de Salinge, Isaac Marchant et Hector Steffanes (Flamand comme les cinq autres). Le rayonnement de Chalette va, dit-il justement, faire disparaître ces artistes de second ordre.

Une *vue de Montmartre au XVII<sup>e</sup> siècle* (entre 1634 et 1686) est étudiée par Mme Legrand dans le *Bulletin* du Musée Carnavalet (juill. 1956).

Les *dessins d'Adam Elsheimer* sont publiés par W. Drost (Tübingen, Hopfer, 1956, in-8°, 180 p., 180 illustr.).

Dans les *Essays* à la mémoire du professeur Saxl, Sir Anthony Blunt étudie le *Précieux* et l'*Art français du XVII<sup>e</sup> siècle*. Il remarque le goût des cercles précieux (1640-1660) pour la peinture de Vignon, alors retardataire, pour l'art du graveur François Chauveau dont l'esthétique est proche de la leur, pour Callot, Deruet, Beaubrun, pour les « portraits déguisés » ou placés au milieu de fleurs. Il insiste à juste titre sur la Description de la galerie de Charles de Scudéry (1646) qu'il faudra rééditer un jour.

Les *silhouettes anciennes de grandeur nature* sont étudiées par M. J. Wilhelm dans *Connaissance des Arts* d'avril. Il en trouve l'origine avec Cornelis Bisschop au xvii<sup>e</sup> siècle. Selon lui, ces silhouettes servant d'écran constituaient en réalité des jeux illusionnistes.

Notre collaborateur M. A.-P. de Mirimonde a publié dans *Old Holland* une *peinture du Musée de Gray*, dont le nettoyage récent a fait apparaître la signature de T. Smits, ce qui lui donne l'occasion de réunir les œuvres de l'auteur, *Caspar Smits dit aussi Theodorus Hartkamp* (mort en 1707).

Dans le *Festschrift Hans Volmer* (Leipzig, 1957), Merette Bodelsen donne une bonne étude en anglais sur

les artistes étrangers au Danemark, suivie d'une liste alphabétique d'un millier de noms avec leurs dates, et l'indication du moment où ils ont été au Danemark. Ces artistes, dont les noms sont cités depuis le moyen âge, sont particulièrement nombreux au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'auteur était bien préparée pour ce travail puisqu'elle avait publié (1947-1952), avec Povl Engelstoft, une nouvelle édition du fameux *Kunstnerleksikon* de Philip Weilbach (1876).

○

*Aix-en-Provence est en péril*, et M. Pierre Gaxotte a attiré l'attention avec raison sur les dangers qui la menacent (*Figaro littéraire*, 30 mars) : les restes d'une villa romaine ont été éventrés afin d'élever sur l'emplacement un groupe scolaire ; le palais de l'Archevêché menace ruine, l'hôtel de Valbelle est devenu une caserne de gendarmerie ; l'hôtel Maliverny va être divisé en petits appartements qui feront disparaître sa décoration du XVII<sup>e</sup> siècle ; l'hôtel d'Estienne de Saint-Jean est défiguré.

○

M. Jacques Wilhelm, reprenant son article ancien de la *Revue de l'histoire de Versailles*, donne une étude bien illustrée sur le *Labyrinthe de Versailles* dans *Médecine de France*, n° 83. 1957.

○

### XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE.

*L'Opéra de Versailles* est présenté sous tous ses aspects dans un numéro spécial des *Monuments historiques* (1957, I), avec textes de MM. Borde-neuve, Jean Feray, Pierre Verlet, André Japy.

○

A propos de deux dessus de porte de Fragonard provenant du château de Louveciennes, M. J. Wilhelm (*Revue des Arts* de janvier) reprend la question des décorations de Fragonard pour Mme du Barry. Il a retrouvé une des quatre compositions au Musée de Toulon, une autre au Musée du Louvre. Nous avons été frappés nous-mêmes, dans une salle du Mobilier, il y a vingt ans, par ce tableau, alors catalogué comme un Lagrenée. L'article de M. Wilhelm est intéressant, bien mené, et nous le considérons comme un bon apport à l'histoire, si compliquée, des tableaux de Fragonard.

G. W.

Notre collaborateur, M. Robert Mesuret, a étudié quelques épisodes intéressants des rapports artistiques entre Bordeaux et Toulouse dans la *Revue historique de Bordeaux*, avril-juin 1956. Il a retrouvé des artistes bordelais établis à Venise (J. B. Fr. Hyacinthe de Labat de Savignac, Jean Briant, et des Italiens) ; il a cité des artistes toulousains de passage à Bordeaux (Ribes, Valette-Falgous, J. A. Sicard, Henry) et d'autres sujets analogues, ce qui lui a permis d'étudier notamment un tableau de Vincent du Musée de Bordeaux (*l'Agriculture ou la Leçon de labourage*, signé Vincent an VI, commandé par B. Boyer-Fonfrède).

○

*Les opinions de M. Lebrun sur la peinture hollandaise*, par A.-P. de Mirimonde, dans la *Revue des Arts*, janvier 1957. L'auteur étudie finement les appréciations de ce grand marchand et amateur. Il nous montre les rapports entre l'Académie particulière de Gabriel de Saint-Aubin et le *Sommeil de Flore* gravé pour Lebrun.

○

M. F.-G. Pariset (*Revue hist. de Bordeaux*, oct.-déc. 1956) présente les importantes découvertes du professeur S. Lorentz aux Archives de Varsovie, c'est-à-dire des documents et dessins de l'architecte Louis intéressants pour la Pologne et aussi pour Bordeaux. M. Pariset en tire des conclusions intéressantes sur le style de Louis et se place dans le néoclassicisme.

○

Le professeur Francastel a étudié le problème du Baroque, sa définition, ses limites chronologiques, géographiques et sociales dans deux très bons articles publiés, l'un dans les *Atti del 5° Congresso di lingue e letteratura moderna* (Florence, 1951, publié en 1955) et dans les *Atti del Congresso internazionale di Studi Umanistici* (Venise, 1954, publié en 1955 à Rome).

○

Les tableaux votifs à la Vierge en Autriche font l'objet d'un livre de H. Aurenhammer : *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit...*, Vienne, Ost. Mus. für Völkerkunde, 1956, in-8°, 183 p., 16 pl., 40 illustr.

○

De nombreux livres sont publiés en Allemagne sur l'art baroque du XVIII<sup>e</sup> siècle ; citons une nouvelle édition de l'*Architectur* de Fischer von Erlach donnée par G. Kunoth (Düsseldorf,

Swan, in-4°, 244 p., 40 pl.), le livre d'Edwin Redslob : *Barock und Rokoko in Schössern von Berlin und Potsdam* (Berlin, éd. Rembrandt, in-4°, 224 p.), le *Blühendes Barock Ludwigsburg* d'A. Schöchle (Stuttgart, éd. Stehn, in-8°, 62 p.), l'étude d'H. Dussler sur *Johan Jakob Herkomer* (Kempten, éd. Schwaben, in-8°, 132 p.), le *Sanssouci* de Willy Kurth (éd. Henschel à Berlin, in-8°, 110 p.), le *Poppelsdorf* de Wend Graf Kalnein (Düsseldorf, Schwan, in-4°, 216 p.), l'*Augusteische Dresden* de Carl Justi (Dresde, in-8°, 76 p.), le *Dresde* de Fr. Schnack (Munich, Knorr et Hirth, in-8°, 19 p., 32 pl.). Quatre érudits, F. Dworschak, R. Feuchtmüller, K. Garzaroli-Thurnlackh et J. Pykan donnent une importante étude sur le peintre *Johan Schmidt, dit Kremser Schmidt (1718-1801)*, à Vienne (Österreichischer Staatsdruckerei, 1956, 328 p., illustr.) ; enfin, Hans Barth a donné en 1956, à Berne, aux éditions Francke, un livre important : *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, quatorze conférences (in-8°, 447 p., illustr.).

○

Trois esquisses peintes, d'intérêt parisien, sont analysées par B. de Montgolfier dans le *Bulletin du Musée Carnavalet* de juillet 1956 : celle de la *Résurrection de Jésus-Christ* (pour Saint-Leu-Saint-Gilles?), celle du *Vœu de Louis XIII* de Carle Van Loo (pour les Petits Pères, encore en place à Notre-Dame-des-Victoires), celle de la *Naissance du Dauphin*, commandée à Ménageot en 1782 par la Ville.

○

Mme S. Doumic présente dans le *Jardin des Arts* d'avril un certain nombre de vues actuelles de l'*Ambassade d'Angleterre* à Paris, et annonce que Lady Jebb rêve de publier un travail sur l'hôtel (ancien hôtel de Charost)

○

Alberto Riccoboni attire l'attention (*Emporium*, janv. 1957) sur « une des dernières conquêtes de l'histoire de l'art », Giuseppe Bazzani (1690-1769), dont on a vu en 1956 une exposition dans la maison de Mantegna à Mantoue (catalogue par N. Ivanoff).

○

*Restaurering och Rekonstruktion av Gustav III : s Paviljong Pa Haga*, par Ragnar Hjorth, Stockholm, Generalstabens Lithografiska Anstalts



Förlag, 1956, in-4°, 135 p., illustr. — L'auteur, architecte de ce château royal, explique comment ses recherches personnelles faites dans l'édifice lui ont permis de reconstituer la disposition primitive des appartements. Des recherches d'archives faites par le Dr C. D. Moselius lui ont fourni certains éléments. Et il a pu ainsi restituer l'état primitif du charmant pavillon, « sorte de petit Trianon », élevé entre 1787 et 1792 par l'architecte Olof Tempelman, selon les directives du roi Gustave III, et décoré par Louis Masreliez.

Deux portraits peints par Allan Ramsay, nouvellement découverts, sont publiés par J. Fleming dans le *Connoisseur de mars* : celui de Robert Wood, voyageur et politicien (1755), et celui de John Burgoyne (1756).

Parmi les livres parus en Russie en 1956, et qui sont presque toujours œuvres non d'un auteur mais d'un groupe de chercheurs, citons les *Aperçus sur le développement du portrait réaliste russe du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (section d'art russe). Cette question, toujours à l'ordre du jour, était déjà traitée par G. G. Obousov : *Quelques problèmes de l'art de la peinture dans l'Union soviétique et la lutte contre le réalisme soviétique* (1955).

D'autre part, le Secteur des Arts décoratifs et appliqués a publié des *Aperçus sur l'histoire de la décoration au XVIII<sup>e</sup> siècle*, et le Secteur d'Art étranger a donné en 1956 une étude sur *L'Art contemporain progressif des pays capitalistes*.

D'une grande *Histoire générale de l'Art* paraissent chaque année en général deux volumes, on en est actuellement au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les trois *observatoires de l'Ecole militaire* et notamment celui de Jeaurat l'aîné, fils du graveur (1760), sont étudiés par R. Laulair dans le *Bull. municipal officiel* du 6 juin.

*Antique furniture in Suffield, Conn., 1670-1835*, par Ch. S. Bissell, Connecticut Historical Soc. et Suffield Historical Soc. 1956.

Dans ce travail, on voit, outre des études sur plusieurs ébénistes, le journal de Joseph Pease (1728-1794) et l'inventaire du capitaine George Norton, 1674.

## XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.

J. Adhémar, dans le *Bulletin de l'Association des Bibliothécaires Français* de mars 1957, montre les « fonctionnaires et lecteurs du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale pendant le XIX<sup>e</sup> siècle ».

*De Bordeaux à Tarbes, sac au dos, avec Gavarni en 1825*, par Charles Samaran, Auch, 1957, in-8°, 20 p.

M. A. Aynaud, remarquant parmi les images d'Epinal celles signées G. G., dit justement (*Vieux Papiers*, mai 1957), qu'il faut lire ici, non Georgin graveur, mais Grégoire Georgé, né en 1776. Le fameux Georgin perd donc une partie de son œuvre et de son importance.

Les « canards » de faits divers de petit format en France au XIX<sup>e</sup> siècle, par Jean-Pierre Seguin, dans *Arts et Traditions populaires*, 1956. L'auteur souligne leur importance et leur origine ancienne. Il montre comment, s'adressant aux paysans, ils ont survécu jusqu'en 1875 aux pièces de grand format destinées au public des villes.

Damian Campeny (1771-1855), sculpteur néo-classique espagnol, est étudié dans *Goya*, de janv.-fév. 1957, par Carlos Cid Priego.

Sur le château construit dans le style hindou par Sir Charles Cockerell, d'après les dessins de Thomas Daniel au début du XIX<sup>e</sup> siècle, *Sezincote House*, dans le *Costwold Country*, voir *Connaissance des Arts* de mai.

Delacroix a composé les dessins des décorations pour la *salle à manger de Talma* en 1821 ; M. Lee Johnson, qui l'avait assuré dans une lettre au *Burlington Magazine* de mars 1955, en donne aujourd'hui toutes les preuves (*Burl. Mag.*, mars 1957).

Le Musée imaginaire de Delacroix, par François Dumont, dans *Connaissance des Arts* d'avril. L'article est intéressant, mais le nombre des images et des commentaires fait penser à un grand éclectisme, alors qu'il s'agit, peut-être, d'opinions différentes, défendues à des époques successives par le maître.

Le peintre espagnol Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916), à la vision très moderne, est étudié par José Camón Aznar dans *Goya*, nov.-déc. 1956.

Paul Gachet, les médecins de Théodore et de Vincent Van Gogh (les Drs Rivet, Gruby, Félix Rey, Peyron, Mazery, P. Gachet, Blanche, Meuriot). Deux « copains » de Van Gogh inconnus, les frères Gaston et René Secrétan, et leurs souvenirs sur Van Gogh, recueillis par le Dr Doiteau dans *Aesculape*, mars 1957. Ils l'ont connu vers 1890, alors qu'ils sont encore élèves de Condorcet, et René Secrétan en fait un portrait très vivant, s'étonnant que Van Gogh ne se soit pas intéressé aux jeunes et jolies filles qui accompagnaient ses amis. L'article a l'intérêt, aussi, de signaler six tableaux de Van Gogh, donnés à son jeune ami, et dont celui-ci ignore la trace : « Chemin montant de la gare avec une bonne femme au fond portant un tablier rouge ; — chemin de halage et tournant de berge à côté de la buvette du père Martin ; — G. Secrétan en veste rouge et pantalon blanc ; — une étude de son amie ; — deux pêcheurs en bateau vus de dos ; — un chemin vert descendant vers la rivière. »

Une lettre de Théo Van Gogh à Gauguin (13 nov. 1888), retrouvée par Merette Bodelsen, parmi les lettres de Gauguin à sa femme (Bibl. d'Art et d'Archéologie, Paris) est publiée par elle avec un commentaire dans le *Burl. Mag.* de juin. On la retrouvera dans notre n° spécial sur Gauguin, car elle nous avait été communiquée l'année dernière par Mme Vandenbroucke.

Renoir et sa victorieuse vieillesse, par Luis G. de Candamo, dans *Art et Hogar*, n° 143.

Toulouse-Lautrec, par Cl. Roger-Marx, Témoins du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. universitaires, Paris, 1957, in-12° 103 p. ill. — L'auteur, après avoir brossé un portrait de l'homme sur des documents dignes de foi et non romancés, en particulier à travers le témoignage de ceux qui l'ont connu, se propose de nous conter toute une vie à travers l'œuvre qu'elle a engendrée. C'est le sens olfactif que Lautrec a le plus développé, dit

Cl. Roger-Marx, et, curieusement, ce sens nous a donné un des plus grands dessinateurs qui soient. Une large part de cette étude est consacrée à l'œuvre du lithographe dont le champ d'investigation fut immense, une œuvre qui nous enchante tantôt par sa polychromie violente, tantôt par ses effets nuancés. Lautrec sait tout exprimer par le seul pouvoir d'un crayon. Une grande part de l'intérêt de ce petit livre est dans la vie et l'admiration que met son auteur à parler de ce « témoin du *xx<sup>e</sup> siècle* » et de tous ceux qui ont traversé sa vie.

Aux artistes allemands du *XIX<sup>e</sup> siècle* et à leurs œuvres, considérées comme miroir de leur temps, a été consacré un important ouvrage de Hans Geller (Dresde, W. Jess, 1956, 172 pl., 150 ill.).

Fritz Schider, considéré comme un précurseur allemand de l'impressionnisme (son *Chinesischer Turm* date de 1876), est étudié par le Dr Engen Diem dans *Die Kunst* d'avril.

Le livre d'Arve Moen sur *Munch et son milieu* est traduit par Christopher Norman (Oslo et Londres, 1956, 108, 85 pl.).

La revue *Du* du mois de mars est consacrée à des reproductions de détail découpées dans des revues illustrées de bois parues il y a cent ans environ. Ce procédé, dont Max Ernst a fait usage, notamment dans sa *Femme cent têtes* amène, lorsqu'il est traité avec esprit, des effets surprenants et amusants.

H. Dussort, *l'Artiste dépassé par l'art*, note sur Mallarmé et Heidegger, dans la *Revue philosophique*, janvier-mars 1957.

On sait que le peintre russe Kasimir Malevitch (1878-1935) a imaginé en 1913 un style nouveau, le *suprématisme*, « c'est-à-dire la prédominance de la sensation pure en art ». Sur cet artiste et ses œuvres qui se souviennent des tableaux cubistes de l'Ecole de Paris, voir un article de Margot Archenbrenner dans *Die Kunst* d'avril.

## XX<sup>e</sup> SIÈCLE.

Le n° 4/X de *Das Kunstwerk* est consacré au *Surréalisme*, à Max Ernst et à Francis Picabia.

Les éditions Fernand Hazan font sortir une nouvelle collection de livres de poche élégants et soignés, destinés au grand public, *l'Encyclopédie de l'Art ABC*. Ces petits volumes, dont le texte est confié à de bons auteurs, donnent, chacun, un ensemble sur une partie du développement d'un maître. Nous trouvons ainsi : *Matisse, période fauve*; *Van Gogh, Auvers et Arles, Saint-Rémy*; *Klee, carrés magiques*; *Lautrec, au cirque*; *Picasso, époque bleue et rose*; *Degas, danseuses*. La formule est bonne et les couleurs agréables.

Une belle étude sur les gravures de Roger Vieillard, par W.J. Strachan, a paru dans le *Connoisseur* de mars.

Aux éditions Cailler, à Genève, signalons les *Conversations de Mailol*, par Henri Frère (1956, in-8°, 355 p., t. XII, des *Grands Artistes racontés...*) et le *Carnet des Nuits*, de Marie Laurencin (1956, in-8°, 101 p. illustr., t. XII, des *Ecrits et Documents de Peintres*).

H. M. Wingler donne un choix des *Ecrits de Kokoschka* (1907-1955), à Munich (éd. Langen-Müller, 1956, in-8°, 484 p.), et Max Bill les *Essays über Kunst* et *Kunstler* de W. Kandinsky (Stuttgart, G. Hatje, 243 p., 34 illustr.).

Harald Seiler étudie *Frans Marc* (Munich, Bruckmann, 1956, 32 p., illustr.), tandis que ses livres de croquis sont publiés à Berlin (éd. Mann, 1956, in-8°, 36 pl., 22 p.).

Les artistes contemporains des *Karpathes* sont étudiés par I. Znamen-skaia dans *Iskoustvo*, I, 1956.

La question de l'orientation de la peinture russe actuelle est étudiée dans deux articles de *Iskoustvo* (I, 1956), celui de G. Abourov sur la composition des tableaux, et celui de O. Sopotsinski sur la *Recherche du vivant*.

Michel Ragon, *l'Aventure de l'Art abstrait*, Paris, Rob. Laffont, 1957, 244 p., 30 ill.

*L'architecture religieuse moderne en Italie* est analysée dans *Sole Arte* de janvier-février, à propos d'un livre de Falconi (*La chiesa e le organizzazioni cattoliche in Italia*, 1945-1955), et d'un ouvrage publié par le Centre d'études architecturales de Bologne (*Dicci anni di architettura sacra in Italia*, 1956, 466 p., très illustré).

Consacré à l'évolution de l'art religieux à notre époque, *Liturgical Arts* célèbre son vingt-cinquième anniversaire en étudiant dans le premier de ses quatre numéros annuels, *l'art catholique contemporain en Italie*. En outre, le Révérend John La Farge, S.J., aumônier de la Liturgical Arts Society, y a écrit une chronique adaptée au ton de la publication. Cette Société a été conçue aux Etats-Unis, a-t-il déclaré, par un groupe d'artistes, d'architectes, d'ecclésiastiques et d'éducateurs « profondément impressionnés par la situation déplorable de l'art religieux catholique dans ce pays ». Définissant son but, le Père La Farge a dit qu'il était « essentiel de créer un climat dans lequel tous les éléments différents puissent collaborer à la production d'un art digne de l'esprit de l'Eglise ».

Cent quatre-vingt-quinze églises nouvelles ont été construites à Cologne de 1945 à 1956. Un ouvrage du professeur Dr W. Weyres leur a été consacré (éd. L. Schwann, à Düsseldorf, 1956, in-8°, 192 p., 236 illustr.).

A propos de l'exposition *Buildings for Business and Government*, qui a eu lieu au Musée d'Art moderne de New York, le Département « Formes et Architecture » du Musée a publié, dans une brochure, six grandes œuvres architecturales américaines, soit d'exécution récente, soit encore en voie d'achèvement. Il s'agit de l'Ambassade des Etats-Unis à New Delhi; l'Ecole nationale d'Aviation dans le Colorado; un immeuble commercial construit à New York pour le compte de Joseph E. Seagram & Sons; un Centre de Recherche technique pour la General Motors situé dans le Michigan; un immeuble pour loger la Chase Manhattan Bank dans le quartier de Wall Street à New York, et enfin, une gare aérienne à Saint-Louis (Missouri). Ce sont les architectes Edward D. Stone, Mies



van der Rohe, Philip Johnson, Eero Saarinen, Minoru Yamasaki et la firme Skidmore, Owings & Merrill auxquels on doit ces nouvelles constructions.

Dans une préface, Arthur Drexler note que l'architecture commerciale moderne aux Etats-Unis bénéficie de l'attitude éclairée du client qui fait en même temps figure de mécène. Cela permet des conceptions architecturales qui, dépassant les étroites limites de l'utilitaire, tiennent compte de la valeur esthétique d'un espace, d'ailleurs fort coûteux, et de l'usage plus large des matériaux de construction de haute qualité.

○

*En Italie, crise sur le marché des œuvres d'art*, selon *Weltkunst* (1<sup>er</sup> février 1957). — Depuis septembre 1956, on ne note aucune amélioration dans le marché des œuvres d'art à Milan. Dans plusieurs domaines, l'envie d'acheter a disparu. Quatre causes à cela : la tendance de la situation internationale de ces derniers mois, la hausse des prix, la réduction des importations des tableaux et des œuvres d'art qui s'est fait sentir aussi dans le domaine privé, et les impôts élevés. Tout le marché des œuvres d'art se trouve en état de crise : des magasins d'art ont fermé leurs portes, l'un a fait banqueroute, et de nombreux antiquaires luttent pour ne pas fermer. Le domaine des ventes aux enchères est moins atteint. Les prix ont doublé. On achète plus volontiers tout ce qui concerne l'ameublement, en particulier meubles et tableaux. La salle Geri, par exemple, a vendu au cours du dernier trimestre 1956, environ 3.500 pièces, en provenance notamment de la collection d'un médecin de Prague et d'un salon de modes connu de Milan. A cette occasion, on a pu remarquer les prix assez bas atteints par les tableaux de Maîtres modernes.

○

#### ÉTUDES GÉNÉRALES. ICONOGRAPHIE. DIVERS.

André Gutton, *Conversations sur l'architecture*, cours professé à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, t. III, *les Edifices religieux et culturels*, chez Vincent Fréal et Cie, 1957, 680 illustr., 416 p.

○

Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations, légende des formes*, chez Olivier

Perrin, 1957, in-8°, 135 p., avec illustr. — M. Baltrusaitis, dont on connaît les recherches si intéressantes et si nouvelles, groupe dans ce livre quatre essais. L'ouvrage, très bien présenté, grâce à Alive Elmayan, a une grande originalité; l'auteur y étudie la signification profonde de la physiognomonie animale qu'il fait remonter non à Lavater, ni à Lebrun, mais à l'antiquité, et aussi au traité de Gianbattista della Porta, réédité souvent après 1586. Puis, il nous montre comment au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle on admirait et on utilisait les pierres imagées (il cite la liste très curieuse de ces pierres donnée par Aldovanti mais publiée après sa mort, en 1648) On voit ensuite le roman de l'architecture gothique, c'est-à-dire l'idée du XVIII<sup>e</sup> siècle, que les monuments gothiques sont l'imitation de la forêt, et des phénomènes très singuliers : des architectes faisant pousser des arbres en forme de voûte gothique, des branches en forme de fenestration, le gothique confondu avec l'arabe ou le persan (Napoléon entrant au Musée des Monuments français et disant : « Je suis là en Syrie. ») Enfin les jardins d'illusion élevés sur le thème du Paradis à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec leur goût exotique. Ce compte rendu trop bref permet de constater la richesse du livre et l'ingéniosité de son auteur qui renouvelle encore une fois certaines de nos perspectives.

G. W.

○

*La danse sacrée de l'Inde*, par Louis Frédéric, préface de Shri Natyakal a Visarada Pandanallour Chockalingam Pillai, avec photos et croquis de l'auteur, Paris, A.M.G., 1957. In-4°, 129 p., ill. noir et coul. — Le préfacier est le dernier descendant d'une fameuse famille de maîtres de danse; il a facilité la tâche de M. Frédéric dont l'ouvrage, bien présenté, a un grand intérêt, car il nous initie à la danse « cycle des dieux et représentations cosmiques », par une étude des gestes et de la musique. Ses photographies permettront aux historiens de l'art de pouvoir désigner par leur nom exact les figures sculptées antiques dans leurs évolutions dansantes.

○

René Huyghe et A. Veinstein, *Dialogue sur la peinture et la télévision* (*Cahiers d'études de radio-télévision*, n° 11, 1956).

Isabel Stevenson Monro et Kate M. Monro publient un très bon livre : *Index to reproductions of European Paintings*, New York, H. W. Wilson, 1956, in-8°, 668 p. — Les reproductions sont prises dans trois cent vingt-huit livres récents, revues, catalogues de musées, américains ou anglais, sauf quelques exceptions. Les noms d'auteurs sont joints dans un seul ordre alphabétique avec les sujets, dont le titre est traduit en anglais. Par exemple, la *Marmotte* de Fragonard est à la lettre G., *Girl with a marmot*; les *Hasards heureux de l'Escarpolette* deviennent *Horrible Hazards of the Swing*. L'ouvrage est consciencieux et très utile à tous les historiens d'art, spécialement aux anglo-saxons. Rappelons que le même éditeur en 1948 a publié des mêmes auteurs un *Index to reproductions of American Paintings* (in-8°, 730 p.), dont l'utilité est encore plus grande, non seulement parce que son information est plus étendue (520 vol. et plus de 300 catalogues), mais parce que dans ce domaine les recherches sont plus malaisées pour les historiens d'art (les anonymes sont à chercher à la lettre U, au mot *Unidentified artist*).

○

*In Search of Spanish Painting*, par R. Scott Stevenson, 1956, 232 p., 12 pl. — Ecrit sur un ton de conversation par un érudit amateur d'art espagnol, ce volume réunit des notes qui, prises par l'auteur au cours de nombreux voyages, sont étayées par des lectures intelligemment sélectionnées. L'ouvrage s'étend des peintures d'Altamira aux œuvres de Miro, et comprend des récits de voyage qui mènent le lecteur de Vienne à Los Angeles. D'un style très vivant et parfois facile, ce livre raconte le voyage de l'auteur, à la recherche d'aventures et d'informations et dont le récit devrait retenir l'attention populaire sur un sujet qui est rarement traité sur ce ton.

○

Excellent article sur la *Contrefaçon*, par Yolande Condat, dans *France-Observateur* du 8 novembre 1956. — Attire l'attention sur l'Union des Fabricants (fondée en 1872) et son Musée de la Contrefaçon (16, rue de la Faisanderie), qui a précédé les sanctions et services de l'Etat.

○

Lucien Golvin, *Aspects de l'Artisanat en Afrique du Nord*, t. II des *Annales de l'Institut des Hautes*

*Etudes de Tunis, lettres*, Presses Universitaires, 1957, in-4°, 235 p., illustr. — L'auteur étudie l'artisanat dans le passé et surtout, naturellement, dans le présent. Il montre quels efforts sont faits pour le sauver, et quelles sont les tentatives de réorganisation, en regrettant qu'il n'y ait jamais une collaboration suffisante entre les services techniques et commerciaux. En effet, le problème principal est celui de l'offre à laquelle la demande ne répond pas. Il analyse de façon intéressante les niveaux de vie des travailleurs et montre que, si la Tunisie réservait son attention aux métiers d'art, l'Algérie faisait un effort vers les métiers ruraux, quant au Maroc, l'auteur y voyait des « erreurs d'aiguillage ».

*Défense et illustration de l'art sacré*, par Guy-Jean Auvert, Nouvelles Ed. Latines, 1956, in-8°, illustr.

*La Bible dans l'Art*, introd. de M. Brion, libr. Stock, 1956, in-4°, 234 p., pl. — Livre d'images bien choisies avec une préface intelligente.

*Le Thème de l'Enfant prodigue depuis la Renaissance* est étudié par Ewald Vetter (*Der verlorene Sohn*, éd. Schwann, à Dusseldorf, 1955, in-4°, XXXIV, 32 p.).

A propos du V<sup>e</sup> Centenaire de la canonisation de saint Vincent Ferrer, la revue espagnole *Bona Gent* (Valence, mai 1955) a donné une iconographie en images du saint.

*Die Weihnachtskrippe*, par Rudolf Berliner, Munich, 1957, Prestel Verlag, 244 p., 40 pl. — Le Dr Berliner nous donne enfin l'histoire exhaustive de la crèche de Noël dont il avait entrepris en 1926 la publication des documents avec « *Denkmäler der Krippenkunst* ». Cette coutume de la crèche de Noël, qui remonte au VI<sup>e</sup> siècle, n'a rien à voir avec la liturgie. Elle est de même essence que le drame de la Passion représenté au moyen âge. Les plus belles crèches datent du XVII<sup>e</sup> siècle et les Jésuites furent pour beaucoup dans l'extension de cette coutume. C'est un travail très serré d'érudition dans le domaine de l'histoire de l'art et de la dévotion que donne ici le Dr Berliner. (Cf. *Burlington Magazine* de mai, compte rendu de L.-D. Ettlinger.)

J. Chaix-Ruy, *le Démoniaque dans l'Art, la Poésie, la Littérature* (*Revue d'Esthétique*, juillet-sept. 1956).

## ESTHÉTIQUE ET ESTHÉTICIENS.

*Kunst Geschichtliche Grundbegriffe*, par Heinrich Wölfflin, Bâle et Stuttgart, chez Benno Schwabe, 1956, in-4, 283 p., illustr. — On a raison de rééditer (pour la neuvième fois) l'ouvrage essentiel de Wölfflin, afin de faire connaître aux jeunes gens ce classique. Comme on le sait, l'auteur refuse de chercher l'explication de l'art dans la personnalité de l'artiste, dans sa vie; il faut, pour lui, parler avant tout de son « œil », de son « voir ». Et Wölfflin est enchanté de trouver dans le journal de Jacob Burckhardt, qui s'est efforcé toute sa vie de prouver le contraire avec son retentissant *Cicerone* (1855) et dans son *Histoire de la Renaissance en Italie* (1867), l'idée que les rapports de l'art et de la culture n'ont aucun lien entre eux. Il triomphe, et nous avertit que l'histoire de l'art dans le sens qu'il indique reste à écrire, ce qui était sans doute vrai en 1915, mais ne l'est plus autant maintenant.

G. W.

L'attention se porte de plus en plus sur *Winckelmann* dans le monde des érudits allemands. Walter Rehn et Hans Diepolder publient le troisième volume de ses *Lettres* (Berlin, de Gruyter, 1956, VI, 613 p.), pour la période 1764-1768 (ils ont publié le deuxième volume en 1954); Rehn et W. Waetzoldt donnent la cinquième édition remise à jour de *Winckelmann und seine Zeitgenossen* par C. Justi (Cologne, Phaidon, 1956, 3 vol.), et H. Rüdiger publie au Petrarca Institut de Cologne son *Winckelmann und Italien* (in-8°, 44 p.).

Le tome III de la grande biographie de Jacob Burckhardt, par Werner Kaegi, a paru à Bâle et Stuttgart, chez Schwabe, intitulé : *Die Zeit der Klassischen Werke* (XXIV, 769 p., 32 pl.).

Quelques lettres de Ruskin et surtout des centaines de lettres le concernant, adressées à Mme Arthur Severn, ont été dispersées dans une vente à Londres le 25 mars.

Le Centenaire de la naissance d'Adolfo Venturi est célébré par un

article de M. Mario Salmi dans *Commentari* (oct.déc. 1956). M. Salmi y rappelle la grande bonté, la chaleur humaine du grand animateur et du grand maître, son fameux *Catalogue de la Galerie Corsini* (1894-1902), son enseignement, sa revue *l'Arte* (depuis 1898), et surtout sa grande *Storia dell'arte italiana* (depuis 1899).

## ARTS DÉCORATIFS. TECHNIQUES.

*Oil Painting*, par James Bateman, Studio Publications, Londres et New York, 1956, in-8°, 96 p., illustr. noir et coul. — Un des volumes de la collection *How to do it* (le n° 68) dans lesquels d'excellents artistes nous expliquent ce qu'ils font, afin que les élèves en fassent autant. Ne voit-on pas ici le retour à un certain académisme, et l'idée un peu puérile qu'il suffit de savoir peindre avec des recettes pour être un excellent artiste. C'est d'ailleurs à la formule que nous nous en prenons plus qu'au livre, qui est bien présenté et assez intelligent.

*Drawing the female figure*, by Francis Marshall, The Studio, 1957 (*How to do it*, n° 69). — Si le dessin d'après le modèle vivant est une intéressante occupation pour l'amateur, c'est aussi une discipline absolument nécessaire pour l'artiste. C'est ce que nous explique l'auteur, artiste lui-même, qui consacre ce volume au dessin de nu féminin. Ses conseils s'adressent à tous, même aux débutants. L'anatomie, la perspective, la technique du dessin sont successivement étudiés, ainsi que les méthodes des maîtres célèbres, et les styles propres aux différentes époques.

*Portraying child*, par Dorothy Colles, Studio, 1956, in-8, 96 p., illustr. — L'auteur, portraitiste elle-même, donne des conseils pour représenter les enfants à la fois aux artistes, aux parents, aux amateurs. Elle explique qu'en Angleterre le nombre des parents qui ont fait représenter leurs enfants ces dernières années est en hausse, que la photographie ne peut tout faire, et que le métier de portraitiste est assez lucratif.

Le plus récent volume de la collection *How to do it* est consacré à la sculpture sur pierre en taille directe. M. Mark Baten, s'appuyant sur les chefs-d'œuvre de la sculpture égyptienne, grecque et médiévale, veut



donner le goût de cet art et le rendre accessible, en définissant ses limites mais ses possibilités aussi et ses qualités; sculpteur lui-même, l'auteur prend le modèle vivant comme base d'un dessin préparatoire très poussé. Les illustrations de ce recueil sont très claires, les planches d'outils aussi précises que celles de l'Encyclopédie. M. Mark Batten voudrait voir la sculpture contemporaine partager la place de la sculpture antique et médiévale.

*The Craft of Old-Master drawings*, par James Watrons, The University of Wisconsin Press, Madison, 1957, in-8°, 170 p., illustr. (dessins et détails). — L'auteur, qui est à la fois un dessinateur et un professeur d'Histoire de l'Art, nous livre son expérience pratique sur la technique des anciens maîtres, afin d'aider les artistes contemporains et aussi les étudiants qui ont besoin de connaître les termes de l'art du dessin et les limites de l'emploi de chaque procédé. Il nous explique que ses études lui ont été suggérées par la lecture du livre monumental de Joseph Meder, *Die Handzeichnung* (2<sup>e</sup> éd., 1923). On s'étonne un peu de ne pas trouver dans sa bibliographie les deux ouvrages récents, les meilleurs sur le sujet qu'il traite, celui de Tolnay et celui de Lavallée.

*Scottish Gold and Silver Work*, par Ian Finlay, Chatto et Windus, 1957, 178 p., 96 pl. — Si l'orfèvrerie française se caractérise par une forme élégante et une technique méticuleuse, l'anglaise par une forme toujours fonctionnelle et un décor discret, l'allemande et la hollandaise par l'exubérance des formes et une parfaite maîtrise technique, l'orfèvrerie écossaise se définit par une forme naïve, gauche presque, et un manque de fini dans le décor. Mais James Ker, spécialiste au XVIII<sup>e</sup> siècle des théières en argent, avait acquis une parfaite maîtrise de son art. Tandis que de tout temps l'apport étranger étouffait un peu les caractères nationaux, dans lesquels survivait cependant la tradition celtique. Le livre de M. Finlay vient combler un très grand vide puisque depuis 1892 celui de Burns, *Old Scottish Communion Plate*, l'Ecosse, pourtant si fière de sa tradition artistique, ne nous avait rien donné sur ce sujet. Cet ouvrage plaira aux amateurs de l'art écossais et de l'orfèvrerie en général (cf. *Burlington Magazine* de mai).

*Silver*, par Gerald Taylor, Londres, Penguin, 1956, 18 cm, 282 p., illustr. — Il s'agit d'une introduction à l'histoire de l'argenterie de table en Angleterre, du moyen âge à l'époque actuelle. L'auteur, qui est conservateur à l'Ashmolean Museum d'Oxford, présente bien son beau livre, qui est suivi d'une bibliographie et d'un index.

*Royal Arms at Rosenborg*, par Arne Hoff, H. D. Schepelorn et G. Boesen, publié à Copenhague par le Musée de Rosenborg et la Sté danoise des armes et armures, 1956, in-8°, 222 p. et 93 pl. — Il s'agit de la présentation et de l'étude des armes royales danoises conservées au Château de Rosenborg, célèbre par son Cabinet de curiosités, et dont la collection va du XVI<sup>e</sup> siècle jusque vers 1863. L'ouvrage a été traduit en anglais par J. F. Hayward, du Victoria and Albert Museum. Les illustrations sont précises, d'une netteté qui permet l'étude.

*Chinese Bronze art weapons*, par Max Loehr, the University of Michigan Press, Ann Arbor, 1956, 233 p., nombr. illustr.

*Costume in cavalcade*, par Henry Harald Hansen, éd. angl., Londres, 1956. — L'auteur, qui est conservateur des costumes au Musée de Copenhague, présente 700 planches avec agrément. Mais on lui reproche généralement de manquer de précision en s'attaquant à un sujet si vaste, et de croire que tous les gens s'habillaient au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle comme les gravures de mode. Le livre est cependant utile pour les illustrateurs et les cinéastes, qui en ont grand besoin. Mais on commence à se lasser de tels ouvrages, et on réclame de plus en plus des ouvrages précis. Que de travaux en perspective pour de jeunes chercheurs. Rappelons que la précision dans la datation des modes est indispensable aux historiens d'art pour l'étude des portraits et des scènes du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle.

*Porcelaines de France*, par Emile Tilmans, préface par F. Guey, éd. des Deux-Mondes, 1956, in-4°. — Le livre, destiné au public et aux collectionneurs, étudie la fabrication, puis l'histoire et les caractères des fabriques de porcelaines françaises (premiers essais de pâte tendre à Rouen en 1664; premières porcelaines en 1673). On trouve ensuite des études

sur le biscuit, les grands services de Sèvres, la porcelaine contemporaine. De nombreuses planches de marques, d'objets, complètent cette très utile documentation, clairement exposée.

*Deutsche Fayencen, Ihre Meister und Werke*, par Konrad Hüseler, Stuttgart, Hiersemann, in-8°.

Deux livres sur la porcelaine sont publiés en Allemagne : les *Meissner Porzellan (1710-1750)* de Ingelore Handt et Hilde Rakebrandt (éd. der Kunst, Dresde, in-8°, 184 p., pl.) et une étude sur la porcelaine sans marque d'après l'origine et le style, *Unbekannte Porzellan des 18. Jhrts*, par S. Ducret (éd. Woeller, à Francfort, in-8°, 142 p., pl.).

*La Porcelaine chinoise*, par Martin Feddersen, Presses Univ. de Fr., 1956. — Ce mémento attire l'attention du lecteur sur la richesse de la porcelaine de tous les temps, mais étudie sur quelques exemples exceptionnels, fort bien reproduits, l'art du potier en Chine du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours. Cet ouvrage constitue un guide pratique de l'amateur d'art, par les indications techniques qu'il donne — composition, fabrication, décoration de la porcelaine chinoise. Il offre de plus de très intéressantes précisions sur le genre des motifs décoratifs, leur évolution et leur parenté avec les autres art d'Extrême-Orient.

*Pottery making and decorating*, par Reginald Marlow, Ed. The Studios Publications, Londres, 1957, 96 p., 200 illustr. — Ce manuel, à l'usage de ceux qui veulent se perfectionner dans l'art du potier, présente le très rare avantage d'être pratique. S'appuyant sur de nombreuses illustrations, clairement commentées, il donne les principaux procédés de fabrication et de décoration des poteries. L'amateur y trouvera d'excellentes directives, aisées à mettre en pratique, ainsi que des conseils sur la composition des émaux, la construction des fours, la gravure sur céramique et un amusant historique de la poterie anglaise.

Une bibliographie critique des ouvrages sur le verre parus depuis 1950 est donnée par E. Pelinck dans le *Bull. v. de Kon. Ned Oudheidkund. Bond*, 15 avril 1957.

*English, Scottish and Irish table glass from the 16th century to 1820*, par G. Bernard Hughes, éd. L. Batsford, 1956, 410 pp., ill. (glossary, bibliogr., index).

*The Drab style and the designs of Daniel Goddard*, par Peter Floud (*Connoisseur*, mai). — Dans ce second article, qui sera suivi de quatre, l'auteur nous explique pour la première fois l'histoire de l'impression sur étoffes en Angleterre. Nous voyons un changement brusque en 1799, le chintz à fleurs sur fond sombre est remplacé par le « drab-style » vivement contrasté.

*Kleinarchitekturen in der deutschen Gartenkunst. Eine entwicklungsgeschichtl. Studie*, par Frank Erich Carl, Berlin, Henschel, 1956, in-4°, 143 p., 166 abb.

## ART ET LITTÉRATURE.

Jean Autret, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève, E. Droz et Lille, Giard, 1955, in-8°, 180 p., pl.). — Proust a dit, dans la *Gazette des Beaux-Arts* d'avril et d'août 1900, l'importance de Ruskin esthéticien et critique d'art. Ces deux articles, complétés par un moins important paru dans le *Mercure de France*, forment l'essentiel de la longue préface de sa traduction de la *Bible d'Amiens* (1904) et sa définition de Ruskin.

M. Autret, dans un livre bien composé et qu'on suit avec intérêt, nous montre que la découverte de l'œuvre de l'esthéticien anglais a eu

pour Proust un intérêt exceptionnel, car elle lui a fourni « un enseignement et une purification » (cette initiation ruskinienne date de la fin de 1896). M. Autret nous montre aussi que Proust connaît d'abord Ruskin à travers Milsand et La Sizeranne, mais qu'il le lit dans le texte, le comprend, et peut le traduire lui-même. Nous voyons ensuite l'influence de Ruskin sur l'homme (son sens de sa mission), sur ses idées, sur ses connaissances générales et la matière de son œuvre. Il doit à Ruskin, certainement « deux thèmes importants de *Swann*; celui de la peinture et celui de l'art religieux ». Et l'auteur esquisse à la fin une étude qu'il va reprendre pour les lecteurs de la *Gazette* sur Proust et Emile Mâle.

## COLLECTIONS ET COLLECTIONNEURS.

Francis Spar a publié un nouveau volume de son *Annuaire du Collectionneur* (Ed. Solar, 1956). C'est le répertoire des ventes pour 1951-1955. L'ouvrage est intéressant et bien fait. Dans sa préface, Spar indique que la plus forte enchère de ces dernières années a été de 40 millions pour le Cézanne de la collection Cognacq; il note la pénurie croissante des très bons tableaux; d'autre part, « l'école française du XVIII<sup>e</sup> siècle, tenue à l'écart depuis longtemps, semble vouloir conquérir de nouveaux amateurs »; enfin, la peinture abstraite n'apparaît pas encore en vente publique, « le grand public restant attaché au sujet ».

*Le trésor des Guelphes*, encore en possession du duc de Brunswick, qui

avait quitté Hanovre depuis trois cents ans, y revient après être passé par Berlin et avoir été exposé au Victoria and Albert Museum en 1952. Il est présenté dans le Kestner Museum. Sur ses cent quarante objets d'art, le trésor en comprend encore quarante-quatre; de belles pièces ont été récemment acquises, notamment par le Musée de Cleveland.

*Le Cheval et le Cavalier*, bronzes de la Renaissance de la collection *Léon Bagrit* de Londres, sont étudiés par Yvonne Hackenbroch dans le *Connoisseur* de juin.

La collection d'*argenterie anglaise* rassemblée depuis vingt-cinq ans par M. et Mme Frederick Poke est présentée dans le *Connoisseur* de juin.

Le catalogue de la collection *Frederick W. Schumacher* a été établi par William R. Valentiner avec l'aide de Paul Wescher. Cette collection, dont une partie se trouve déjà à la Galerie des Beaux-Arts de Columbus (Ohio), selon la volonté de son propriétaire, se compose de peintures de toutes les écoles. La moins intéressante n'est pas une *Sainte Agnès dans un paysage* de G.-B. Moroni dont on connaît très peu de peintures religieuses. La collection comprend encore un buste signé par Houdon et quelques tapisseries du XVI<sup>e</sup> siècle de Bruxelles.

L'actuel *Earl of Yarborough*, généreux comme ses ancêtres, a prêté à la Lincoln Art Gallery un choix de peintures de maîtres conservées dans son château.

## NÉCROLOGIE

M. Charles Trick Currelly, directeur du Royal Ontario Museum of Archeology depuis 32 ans, est mort en avril à 81 ans.

M. Arthur M. Hind, le savant conservateur honoraire des Dessins et Estampes du British Museum, est mort en mai à l'âge de 76 ans. Autorité internationale en matière de gravures anciennes, M. Hind, après ses travaux sur la gravure italienne du XV<sup>e</sup> siècle, avait entrepris une histoire de la gravure anglaise. Deux

volumes ont paru dont nous avons rendu compte; il faut absolument que la mort de M. Hind n'interrompe pas cette publication qui est vraiment d'intérêt national.

Wyndam Lerois, peintre et fondateur du journal d'avant-garde *Blast*, est mort en mars, âgé de 72 ans. Dans son dernier livre (*The Demon of Progress in the Art*, 1954) il attaquait certaines tendances extrêmes de l'art contemporain (*Art News*).



# LA SCULPTURE DES ANCIENS PORTAILS DE SAINT-BENIGNE DE DIJON

A l'église abbatiale de Saint-Bénigne de Dijon<sup>1</sup>, on pouvait voir encore au XVIII<sup>e</sup> siècle le grand portail occidental, avec son tympan orné du *Christ en majesté* et encadré de quatre voussures, son trumeau et ses piédroits présentant neuf statues. Dom Plancher, qui fit graver cet ensemble monumental pour l'*Histoire générale et particulière de Bourgogne*<sup>2</sup>, signalait aussi et reproduisait également dans cet ouvrage un tympan figurant le *Martyre de saint Bénigne*, encasté dans la paroi intérieure du porche, et le dessus de la porte de l'ancien réfectoire, représentant la *Cène*<sup>3</sup>.

Le 16 janvier 1794, les sculptures du portail étaient complètement buchées. Louis-Bénigne Baudot<sup>4</sup> notait : « Le 27 Nivose an II, je me suis aperçu que l'on détruisait les figures et statues gothiques qui ornaient le devant du portail de l'église cy devant Saint-Bénigne, probablement en vertu de la délibération du Conseil général de la Commune du 15 de ce mois, prise d'après une proposition de commissaires députés de la Société populaire de Dijon pour la destruction de tous les signes extérieurs de catholicité. » Ce chroniqueur des événements révolutionnaires, qui se doublait d'un collectionneur, nous apprend que, le 25 juillet 1822, il fit incruster dans le mur de la cour de sa maison, rue du Vieux-Collège, les fragments de sculptures qu'il avait recueillis lors de la démolition du portail<sup>5</sup>. Si l'on voit encore dans cette cour des tombes à inscriptions juives et des reliefs de la Renaissance, les

1. Sur l'histoire de l'abbaye, cf. Abbé L. CHOMTON, *Histoire de l'église Saint-Bénigne de Dijon*, Dijon, 1900; V. FLIPO, *La cathédrale de Dijon*, Paris, 1928; Marcel AUBERT, *Eglise Saint-Bénigne de Dijon*, dans *Congrès archéologique de France tenu à Dijon en 1928*, pp. 16-38; Alice SUNDERLAND, *The Church of St-Bénigne of Dijon* (thèse inéd., Harvard University, 1944).

2. T. I, Dijon, 1739, pl. p. 503.

3. *Id.*, pl. p. 520.

4. *Abbaye St-Bénigne de Dijon*, Bibl. Mun. de Dijon, ms. 1602, fol. 113.

5. La fâcheuse restauration de 1813 a conservé les supports des statues-colonnes avec leurs bases, les bandeaux dans l'intervalle des colonnes et les tailloirs des chapiteaux. Le bas-relief de la lapidation de saint Etienne par Bouchardon, provenant de l'église St-Etienne de Dijon, qui a pris la place de l'ancien tympan cadre fort mal avec le portail.



FIG. 1. — Tympan du Christ en Gloire.  
Musée archéologique de Dijon.

fragments romans ont complètement disparu <sup>6</sup>. Au Musée archéologique de Dijon sont conservés quelques éléments des sculptures du portail, la tête de saint Bénigne <sup>7</sup>, qui avait été encastrée dans un mur de l'Hôtel Gossin, rue Cazotte, un fragment de tête barbue <sup>8</sup> retrouvé rue Crébillon, deux voiles <sup>8 bis</sup> provenant des voussures <sup>8 ter</sup>.

Le tympan du *Martyre de saint Bénigne* qui avait été détérioré en 1794 fut entièrement détruit en 1803 <sup>9</sup>; mais la dalle est restée en place. On distingue encore la ligne ondée qui ornait le fond à la partie supérieure, la silhouette de l'un des bourreaux, et on peut lire la plus grande partie de l'inscription au niveau de laquelle est encore visible le bout de l'aile et le bec de la colombe qui surmontait la tête du saint martyr.

Le tympan de *la Cène*, demeuré intact, est conservé au Musée archéologique de Dijon <sup>10</sup>. Cependant, il a perdu l'archivolte, ornée de personnages, qui l'encadrait, et l'inscription du bord semi-circulaire a été bûchée, à l'exception du premier mot.

En 1833, on découvrait dans les substructions d'un contrefort, au nord de l'église,

6. Nous souhaitons que cette étude aide à leur identification.

7. *Catalogue du Musée de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, n° 1135. Cf. *Mémoires de la Comm. des Antiq. de la Côte-d'Or*, t. IX, p. XXXIX et t. X, p. XX.

8. *Id.*, n° 1136. Cf. *id.*, t. XII, p. LXXXIII.

8 bis. *Id.*, n° 1141. Attribuées par erreur au xv<sup>e</sup> siècle.

8 ter. De la voussure extérieure provient peut-être aussi un élément de rinceau, conservé dans la crypte de Saint-Bénigne.

9. Cf. L. B. BAUDOT, *ms. cit.*, fol. 119.

10. *Catalogue...* n° 1138. Cf. *Mémoires...* t. X, p. 187.





FIG. 2. — Tympan de la Cène.  
Musée archéologique de Dijon.

un tympan (fig. 1) représentant *le Christ dans une auréole* soutenu par quatre anges et encadré des symboles des évangélistes. Ce tympan, qui devait primitivement surmonter une porte destinée à faire communiquer l'église et le cloître, fut déposé au Musée archéologique de Dijon<sup>11</sup>, auprès du tympan de *la Cène*. Aussi les archéologues<sup>12</sup> ont-ils eu tendance à étudier en même temps ces deux tympanes que les inscriptions portées sur le bandeau inférieur les incitaient à comparer, tandis qu'ils évoquaient le grand portail à propos des portails à statues-colonnes de l'Ile-de-France, sans rapprocher ce portail d'une partie au moins des autres sculptures de Saint-Bénigne. On en est ainsi venu à considérer le tympan de *la Cène* comme archaïque et à le dater des environs de 1130, alors que l'on situait le grand portail dans le troisième quart du douzième siècle, ou même encore plus tard.

Il faut tout d'abord, pour éclairer le problème, résoudre « l'énigme<sup>13</sup> » posée

11. *Id.*, n° 1139. Cf. *id.*, t. X, p. 140.

12. Cf. André MICHEL, *Histoire de l'Art*, II, 2<sup>e</sup> part., 1905, p. 644; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> s.*, Cluny-Paris, 1914, p. 124; A. Kingsley PORTER, *La sculpture au XII<sup>e</sup> s. en Bourgogne*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. II, pp. 91-92, et *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston, 1923, pp. 116, 131, 134, 136; G. VON LÜCKEN, *Burgundische Skulpturen des XI und XII Jahrhunderts*, dans *Jahrbuch f. Kunstwiss.*, Leipzig, 1923, pp. 121-122; R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1928, pp. 217, 314 et s.; M. AUBERT, *La sculpture française au début de l'époque gothique*, Florence-Paris, 1929, pp. 55-56; *La Bourgogne, la sculpture*, Paris, 1930, p. 53; *La sculpture française au Moyen Age*, Paris, 1946, p. 107; P. DESCHAMPS, *La sculpture française à l'époque romane*, Florence-Paris, 1930, p. 38; Joan EVANS, *Art in Medieval France, 987-1498*, Oxford, 1948, p. 38; *id.*, *Cluniac art of the Romanesque period*, Cambridge, 1950, p. 67.

13. Suivant l'expression même de M. Ch. OURSEL dans *l'Art de Bourgogne*, Paris, 1954, p. 66.



FIG. 3. — La Cène : le Christ et saint Jean.

DEDIT HUNC MIHI PETRUS HONOREM  
 † MUTANS HORROREM  
 FORMA MELIORE PRIOREM

On a naturellement pensé à identifier ce Petrus avec un abbé de Saint-Bénigne; on avait le choix entre Pierre de Genève qui fut abbé de 1129 à 1142, Pierre de Beaune qui lui succéda de 1142 à 1145 et Pierre de Grancey qui fut abbé de 1188 à 1204. C'est à ce dernier que E. Bougaud<sup>14</sup> rattachait les tympans, tandis que l'abbé Chomton, l'abbé Terret et Gabriel Dumay les attri-

14. G. DUMAY, *Epigraphie bourguignonne, église et abbaye de Saint-Bénigne de Dijon*, dans *Mém. de la Comm. des Antiq. de la Côte-d'Or*, t. X, 1878-1882, p. 142.

15. *Chronique de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon*, dans « *Analecta Divionensia* », 1875, p. 206.

par les inscriptions des deux tympans du Musée archéologique. Chacun de ces tympans porte une inscription appropriée au sujet, qui suit la courbe du cintre<sup>14</sup>. Nous ne reviendrons pas sur ces textes en vers léonins, dont l'interprétation ne soulève aucune difficulté. Portons notre attention sur les inscriptions des bandeaux horizontaux. Au bas du tympan du *Christ en majesté*, on lit :

REDDIDIT AMISSUM MICH  
 PETRI CURA DECOREM  
 † ET DEDIT ANTIQUA FORMAM  
 MULTO MELIOREM

Au même emplacement est gravé sur le tympan de la Cène :

† CUM RUDIS ANTE FOREM



FIG. 4. — Deux apôtres de la Cène.





FIG. 5. — La Cène : Judas.

buaient à l'abbatiate de l'un des premiers Pierre, suivis en cela par la plupart des archéologues.

Ayant remarqué que le petit tympan du portail sud de l'église de Til-Châtel en Côte-d'Or portait l'inscription « Petrus Divionensis fecit istum lapidum », André Michel<sup>16</sup> supposa que le Petrus des tympanes de Saint-Bénigne était le même que celui qui sculpta le tympan de Til-Châtel. L'identité de composition qui existe entre ce tympan et celui du Musée archéologique de Dijon représentant le *Christ en majesté*, ainsi que la présence d'une inscription, maintenant en grande partie effacée, qui entourait le tympan à Til-Châtel comme à Saint-Bénigne, venaient à l'appui de cette hypothèse, qu'ont reprise Lefèvre-Pontalis<sup>17</sup> et M. Paul Deschamps<sup>18</sup>. Mais ne doit-on pas seulement déduire de ces constatations qu'il y a eu imitation ? De même, le tympan du portail occidental de l'église de Til-Châtel s'inspire de celui du portail principal de Saint-Bénigne de Dijon. Le choix de ce thème s'explique d'ailleurs par

16. *Op. cit.*, p. 645.

17. *Répertoire des architectes, maçons, sculpteurs français aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> s.*, dans *Bull. Mon.*, 1911, p. 458.

18. *Les deux tympanes de Saint-Bénigne de Dijon et de Til-Châtel*, dans *Bull. Mon.*, 1942, pp. 380-385.



FIG. 6. — Le tympan du Martyre de saint Bénigne.  
Bibliothèque Nationale.

l'influence de Cluny où le *Christ en majesté* figurait, entouré d'anges et des symboles des évangélistes, au tympan du grand portail<sup>19</sup>. D'autre part, Petrus étant un nom courant, on ne peut tirer grand argument de l'homonymie. Les trois tympanus attribués au même Petrus, sculpteur dijonnais, n'ont en réalité, du point de vue plastique, aucun caractère commun. Pour M. Ch. Oursel<sup>20</sup>, les inscriptions portées sur les deux tympanus du Musée archéologique de Dijon n'indiquaient pas que ceux-ci auraient été exécutés par le sculpteur en question, mais seulement qu'ils furent améliorés par lui.

Si nous abandonnons l'hypothèse précédente, ce n'est pas pour revenir à la thèse traditionnelle. Celle-ci faisait de l'un des abbés Pierre le responsable de la restauration des tympanus. Mais on n'a pas cherché à expliquer comment l'aspect de la sculpture aurait pu être modifié au point que l'« *horror prior* » fût devenue « *forma melior* ». C'est bien d'une transformation qu'il s'agit, en effet, et non d'une simple réparation. Or, il est peu vraisemblable qu'une opération de cette nature ait été pratiquée à cette époque. Si l'œuvre avait été gravement endommagée on l'aurait purement et simplement remplacée. De fait, aucune restauration ancienne n'apparaît; à plus forte raison ne peut-on déceler cette transformation radicale qui aurait permis d'expliquer le texte des inscriptions; on ne constate que des mutilations relativement récentes.

19. Cf. K. J. CONANT, *Mediaeval Academy excavations at Cluny*, dans *Speculum*, 1954, p. 41, pl. 15.

20. *Les tympanus romans de Saint-Bénigne de Dijon*, dans *Mém. de l'Académie de Dijon*, 1924.





FIG. 7. — Tête de saint Bénigne.  
Musée archéologique de Dijon.

de la nouvelle église par le pape cistercien Eugène III, qu'avait rejoint à Dijon le roi Louis VII, à la veille du départ pour la croisade<sup>21</sup>.

A notre avis, les inscriptions, gravées au temps de l'abbé Philippe, célèbrent le soin apporté par son prédécesseur, l'abbé Pierre<sup>21 bis</sup>, à la reconstruction de l'église et du cloître et à leur nouvelle décoration<sup>22</sup>.

21. Cf. Abbé L. CHOMTON, *op. cit.*, pp. 151-152, et *Notes sur la reconstruction partielle de l'église de Saint-Bénigne au XII<sup>e</sup> s.*, dans *Mém. de la Comm. des Antiq. de la Côte-d'Or*, t. XVI, pp. 21-27.

21 bis. Un dessin de R. de Gaignières à la Bibliothèque Nationale (B. 6933) montre le tombeau de l'abbé Pierre de Genève dans le cloître au-dessous du tympan de la Cène : ceci semble indiquer que l'on interprétait l'inscription du tympan comme se rapportant à cet abbé.

22. Une inscription du même genre s'appliquant à l'architecture se trouve sur un médaillon de la nef de l'église abbatiale de Vezelay « SUM MODO FUMOSA SEDERO POST HEC SPECIOSA », cf. F. SALET et J. ADHÉNAR, *La Madeleine de Vezelay*, Melun, 1948, p. 51.

Tout le problème s'éclaire si, au lieu de rapporter ces inscriptions à la sculpture des tympan ou aux portails qu'ils décoraient, on les applique à l'église même et au cloître où ils se trouvaient. En 1137, la veille de la fête des saints apôtres Pierre et Paul, la ville de Dijon, bourg et faubourgs, fut ravagée par un vaste incendie; l'abbaye de Saint-Bénigne fut atteinte; l'église et le cloître subirent des dommages, dont les textes ne nous disent pas l'importance. L'abbé Pierre de Genève entreprit la réfection de l'église; les travaux durent être continués sous l'abbé Pierre de Beaune et poursuivis assez activement pour que le 31 mars 1147, dix ans à peine après l'incendie, pût avoir lieu sous l'abbatiate de Philippe la consécration



FIG. 8. — Tête de saint Pierre.  
Musée archéologique de Dijon.



FIG. 9. — Tympan du grand portail,  
d'après la gravure de Dom Plancher.

Ces textes, qui n'avaient aucune signification lorsqu'on les appliquait seulement aux tympanes, sont extrêmement précieux pour l'histoire de l'architecture. Ils nous montrent qu'aux yeux des contemporains, la nouvelle église marquait un grand progrès dans la manière de construire, au point de faire considérer comme « rudis » l'antique édifice du XI<sup>e</sup> siècle, dont la nef avait été ravagée par le feu. De même, le décor apparaissait bien meilleur que l'ancien, quoique la basilique de l'abbé Guillaume de Volpiano eût été d'une magnifique ordonnance pour l'époque de sa construction<sup>23</sup> : on peut encore juger de leur différence, si l'on compare les chapiteaux de la rotonde aux fragments de chapiteaux récemment découverts aux abords de l'ancien cloître du XII<sup>e</sup> siècle (fig. 10).

Si les tympanes de *la Cène* et du *Christ en gloire* n'ont rien de commun au point de vue du style<sup>24</sup>, les inscriptions des bandeaux horizontaux peuvent avoir été tracés par le même lapicide : comme la forme des lettres, la forme des vers y est sem-

23. Cf. K. J. CONANT, *Benedictine contributions to the architecture*, 1949, p. 22; et *La préparation et la genèse de la grande abbaye de Chuny*, dans *Bull. de la Soc. des Amis du Musée de Dijon*, 1949-1951, p. 13.

24. M. Deschamps, qui les attribue au même artiste, explique ces différences en considérant que le tympan de *la Cène* est l'œuvre d'un débutant : Cf. *Bull. de la Soc. Nat. des Antiq. de France*, 1922, pp. 214-216.



blable. M. Paul Deschamps<sup>25</sup> a montré combien était exceptionnelle au XII<sup>e</sup> siècle la graphie de cette inscription du tympan du *Christ en majesté*, avec ses lettres enclavées et conjointes<sup>26</sup> : mais pourquoi cette inscription des deux tympan daterait-elle seulement des environs de 1180 alors que la *Bible* de Saint-Bénigne et certains manuscrits de Cîteaux présentent au début du siècle dans leurs titres des combinaisons semblables de lettres<sup>27</sup> ? Il n'est pas impossible que, les tympan étant en place en 1147, les inscriptions y aient été gravées à l'occasion de la consécration de la nouvelle église.

Laissons maintenant le tympan du *Christ en gloire* du Musée archéologique de Dijon, qui n'a jamais fait partie d'un grand ensemble monumental. On en a bien à tort vanté la qualité plastique ; c'est une œuvre d'une exécution assez fade, reprenant un thème propagé par Cluny, où l'on retrouve mollement indiquées, certaines conventions de la sculpture bourguignonne,



FIG. 10. — Chapiteau du cloître.  
Musée archéologique de Dijon.

comme l'allongement des corps et les cernes de plis autour des genoux. Examinons au contraire avec quelques détails le tympan de la *Cène* (fig. 2).

Au milieu (fig. 3) le Christ bénit le pain qu'il présente au-dessus d'une table sans support, couverte d'une nappe fine-



FIG. 11. — Violes des vieillards de l'Apocalypse  
Musée archéologique de Dijon.

25. *Etude sur la paléographie des inscriptions lapidaires de la fin de l'époque mérovingienne aux dernières années du XII<sup>e</sup> siècle*, dans *Bull. Mon.*, 1929, p. 49, pl. XXV.

26. Ces lettres sont cependant moins nombreuses sur le tympan de la *Cène*.

27. Cf. Ch. OURSEL, *La Bible de Saint-Bénigne*, dans *les Trésors des Bibliothèques de France*, t. I. 1926, pp. 127-139 ; et *La miniature du XII<sup>e</sup> s. à l'abbaye de Cîteaux d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon*, Dijon, 1926.

ment plissée; de chaque côté trois apôtres sont alignés derrière la table, tenant écuelle et couteau (fig. 4); saint Jean appuie la tête contre le cœur du Christ, tandis que Judas, agenouillé de l'autre côté de la table, tient à la main un poisson (fig. 5). Cette figuration est semblable à celle qu'on peut voir à Saint-Julien-de-Jonzy, à Belenaves, à Nantua <sup>27 bis</sup>. Mais dans ces églises, *la Cène* occupe le linteau, ce qui facilite le placement des personnages le long de la table horizontale. A Charlieu, la table des *Noces de Cana* a une forme cintrée, qui permet une répartition plus aisée des personnages sous la courbe du tympan. A Saint-Bénigne de Dijon, l'auteur de *la Cène* a résolu le problème en accentuant plus ou moins la flexion des jambes suivant la hauteur dont il disposait : ainsi le Christ semble être presque debout, tandis que les apôtres qui sont aux extrémités de la salle paraissent assis. Dans les écoinçons, le sculpteur a figuré deux apôtres de plus faibles proportions, sur des chaises basses, la tête à hauteur de la table, la main tenant la nappe. N'ayant pu présenter les douze apôtres sur le tympan, il avait placé les deux qui manquent dans l'archivolte maintenant disparue. Toutes les têtes, qui se détachent largement du fond et apparaissent presque en ronde bosse, présentent les mêmes caractères : le visage est assez plat, le nez large, avec une forte attache, les yeux grands ouverts, aux paupières cernées d'un sillon nettement marqué, mais sans indication de prunelle. Les cheveux dessinent une accolade sur le front; ils sont traités par larges mèches aux traits parallèles, ondulant légèrement et se terminant souvent par de grosses boucles. Tous les apôtres, à l'exception de saint Jean, portent une courte barbe, et tous, même saint Jean, une moustache qui se partage en deux touffes gravées de sillons parallèles. Ces larges têtes reposent sur d'étroites épaules : les corps paraissent guindés dans la tunique et le manteau qui les recouvrent. Sur la poitrine l'étoffe ondule légèrement; sur les bras et les jambes où elle s'applique, elle dessine des plis parallèles qui, au bas de la robe, semblent passés au fer. Le col et les manches des tuniques ainsi que le bord des manteaux sont décorés de dessins géométriques. « Sculpture fruste », a-t-on dit en parlant de ce tympan, que l'on a quelquefois fait remonter à 1130. Sans doute le modelé présente un aspect assez grossier; mais l'ordre a été recherché dans la composition; l'expression est calme, les visages ont de la noblesse; si le drapé est étriqué, les plis ne répètent pas les graphismes des sculptures de Cluny, de Vézelay et d'Autun : nous n'y trouvons ni les cernes autour des coudes et des genoux, ni les applications lisses sur les cuisses, ni les retroussis au bas des robes.

Le fond du tympan de *la Cène* est orné d'ondulations en fort relief. Or, des traces d'ondulations identiques subsistent sur le tympan du *Martyre de saint Bénigne* encastré sous le porche de la façade de la cathédrale, ainsi que des fragments importants de l'inscription qui en faisait le tour et dont les caractères sont identiques à ceux de l'inscription du bord cintré de *la Cène*. La gravure de Dom Plancher et un

<sup>27 bis</sup>. Cf. Richard HAMANN, *Die Abteikirche von St Gilles, und ihre künstlerische Nachfolge*, Berlin, 1955, p. 342.



dessin (fig. 6) conservé à la Bibliothèque Nationale<sup>28</sup> nous permettent de faire d'autres rapprochements. Bien que les sujets représentés soient très différents, il y a des similitudes de composition. Aurélien et son lieutenant Tércence sont assis aux extrémités, comme les deux apôtres de *la Cène*. Le bourreau agenouillé, qui scelle au plomb les pieds du saint dans un carcan de pierre, occupe la même place que Judas devant la table. On sent que le sculpteur a été gêné par la courbe du tympan : pour mieux remplir le champ semi-circulaire, il a incliné les bourreaux de part et d'autre du martyr, ce qui donne l'impression d'une composition en éventail<sup>29</sup>. Si l'un des bourreaux croise les jambes, est-ce seulement une conséquence de l'action? Cette attitude, dont le tympan du *Martyre* offre l'unique exemple à Dijon, peut bien être le souvenir d'une formule de la plastique romane<sup>30</sup>, plus languedocienne que bourguignonne, que reprisent les sculpteurs de Saint-Denis et de Chartres.

Aux sculptures de ces tympan s'apparentent les deux principaux éléments sculptés qui nous restent du grand portail de Saint-Bénigne : la tête du saint patron de l'abbaye qui se trouvait au trumeau et celle d'un personnage des piédroits. Saint Bénigne avait sur le tympan du *Martyre* le même visage et la même coiffure côtelée<sup>31</sup> que sur la statue dont la tête est conservée au Musée archéologique de Dijon (fig. 7). D'autre part, les traits du saint sont tout à fait semblables à ceux des apôtres de *la Cène* : même nez large, mêmes yeux aux paupières cernées, sans prunelle<sup>31 bis</sup>, même accolade de cheveux sur le front, même barbiche, mêmes moustaches tombantes. Le galon du bonnet à côtes de saint Bénigne présente un décor identique à celui de la robe d'un apôtre. Les mêmes traits du visage se retrouvent sur le fragment de tête (fig. 8), qui peut être identifié, d'après la gravure de Dom Plancher, comme ayant appartenu à la statue de saint Pierre au piédroit du portail. Enfin une étude macroscopique<sup>32</sup> a permis de constater que les bas-reliefs des deux tympan et la statue du trumeau avaient été sculptés dans un calcaire tiré de la même carrière, un oolithe des environs de Dijon, de couleur jaune avec zones roses<sup>33</sup>.

Ainsi semblent nettement établis les rapports entre la sculpture du grand portail, celle du tympan du *Martyre de saint Bénigne* et celle du tympan de *la Cène*. Ces deux tympan avaient sans doute été conçus pour l'ornementation des portails qui devaient s'ouvrir sur les bas-côtés de la nef du XII<sup>e</sup> siècle et encadrer le grand portail<sup>33 bis</sup>. Lorsque, au début du XIV<sup>e</sup> siècle, on éleva la nouvelle façade sur les plans adoptés par l'abbé Hugues d'Arc, on laissa en place le portail central du XII<sup>e</sup> siècle que l'on

28. Bibl. Nat., Bourgogne, ms. 14, fol. 122.

29. Cf. L. LEFRANÇOIS-PILLION, *Les sculptures françaises du XII<sup>e</sup> s.*, Paris, 1931, p. 91.

30. Cf. Henri FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1931, p. 201.

31. Ces bonnets à côtes qui coiffent les hommes de l'Ancienne Loi dans l'art roman toulousain se retrouvent sur les portails à statues-colonnes de l'Ile-de-France.

31 bis. Par contre, cette pratique bourguignonne du creusement des prunelles et de leur remplissage au plomb sera appliquée encore aux statues du tombeau de Saint-Lazare de la cathédrale d'Autun.

32. Nous remercions M. Ciry, professeur à la Faculté des Sciences de Dijon, d'avoir procédé à cet examen au Laboratoire de géologie.

33. Les statues des piédroits comme leurs supports étaient taillés dans un calcaire blanc au grain fin.

33 bis. La figuration de *la Cène* accompagne souvent celle du *Christ en gloire*.



FIG. 12. — Saint Benigne au trumeau.

ture; mais les éléments des piédroits, qui sont restés en place, nous permettent d'apprécier les vastes proportions du portail :

34. Cf. P. QUARRÉ, *Saint-Bénigne de Dijon d'après la tombe de l'abbé Hugues d'Arc*, dans *Bull. Mon.*, 1945, p. 240.

35. M. Cl. Poinssot pense que le tympan de la Cène a été fait pour la porte du réfectoire qu'il croit avoir été construit après l'incendie de 1137, tandis que le tympan du *Martyre de saint Bénigne* aurait initialement orné, vers la même époque, la porte de la salle du Chapitre, datant du XI<sup>e</sup> siècle : Cf. *Note sur le réfectoire de l'abbaye bénédictine de Saint-Bénigne de Dijon*, dans *Bulletin des relations artistiques France-Allemagne; l'Architecture monastique*, Mayence, mai 1951, et *Le bâtiment du dortoir de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon*, dans *Bull. Mon.*, 1954, p. 309.

abrita sous un porche; mais on dut supprimer les portails latéraux pour construire les tours<sup>34</sup>. Cependant les tympan furent conservés : celui qui représentait le martyre de saint Bénigne fut encastré dans le mur du porche, près de la statue du même saint; quant au tympan de la Cène, en raison du sujet représenté, il fut sans doute alors transféré à l'entrée du réfectoire<sup>35</sup>.

La sculpture du grand portail de Saint-Bénigne ne nous est plus connue que par la gravure de Dom Plancher. Les sondages auxquels nous avons procédé sous le dallage du porche n'ont mis au jour aucun débris : ils ont seulement permis de retrouver l'ancien seuil du portail du XII<sup>e</sup> siècle. Le porche étant déjà dallé au XVIII<sup>e</sup> siècle, les débris provenant de la mutilation des reliefs et des statues ont été déblayés et transportés on ne sait où. Seules les deux têtes conservées au Musée archéologique nous révèlent le caractère de cette sculpture :



FIG. 13. — Piédroit du portail, d'après la gravure de Dom Plancher.





FIG. 14. — La Reine de Saba.  
Bibliothèque de Beaune.

9 m 50 de largeur, sur 9 m de hauteur<sup>36</sup>. Au tympan (fig. 9), qui mesurait 6 m 50 de largeur, le Christ assis sur un trône, présentant le livre des Évangiles et bénissant, était entouré des symboles des quatre évangélistes et de deux séraphins maintenant l'une de leurs paires d'ailes repliées sur le devant du corps. À gauche, l'Eglise était figurée par une femme couronnée, tenant un édifice à quatre étages; à droite, la Synagogue, un bandeau sur les yeux, la couronne tombant de sa tête, était tournée vers un agneau, symbolisant le Sauveur triomphant qui devait porter le gonfalon placé au-dessus de lui.

Ainsi, tandis que le Christ en majesté apparaissait libéré de la mandorle dans laquelle il était jusqu'à généralement placé, une figuration nouvelle<sup>37</sup> s'ajoutait au thème traditionnel. Mais le sculpteur, qui n'eut pas recours aux artifices des décorateurs romans, n'a pas su trouver, sur le champ trop vaste du tympan, cet

équilibre de composition qui allait être réalisé en Ile-de-France. Le tympan est séparé du linteau par une ondulation qui se poursuit le long du bord cintré, comme sur les deux autres tympan. Au milieu du linteau, est assise la Vierge tenant l'Enfant sur ses genoux, suivant le modèle des statues de la *Vierge en majesté* de l'époque romane, dont l'église Notre-Dame de Dijon a conservé l'un des plus anciens exemples<sup>38</sup>. Sur la gauche, les rois mages chevauchaient, guidés par l'étoile et apportaient leurs présents à la Vierge.

36. C'est-à-dire que ce portail possède à peu près les dimensions du portail occidental de la Madeleine de Vézelay qui mesure 10 m 85 de haut et 9 m 56 de large.

37. L'Eglise et la Synagogue se trouvaient cependant déjà figurées sur la *Bible de saint Etienne Harding* achevée en 1109 : Bibl. Mun. de Dijon, ms. 14, fol. 60; Cf. Ch. OURSEL, *op. cit.*, pl. VIII.

38. Cf. P. QUARRÉ, *La statue de Notre-Dame de Bon Espoir à Dijon et son ancienne polychromie*, dans *Mém. de la Comm. des Antiq. de la Côte-d'Or*, t. XXIII, 1947-1953, pp. 190-197.

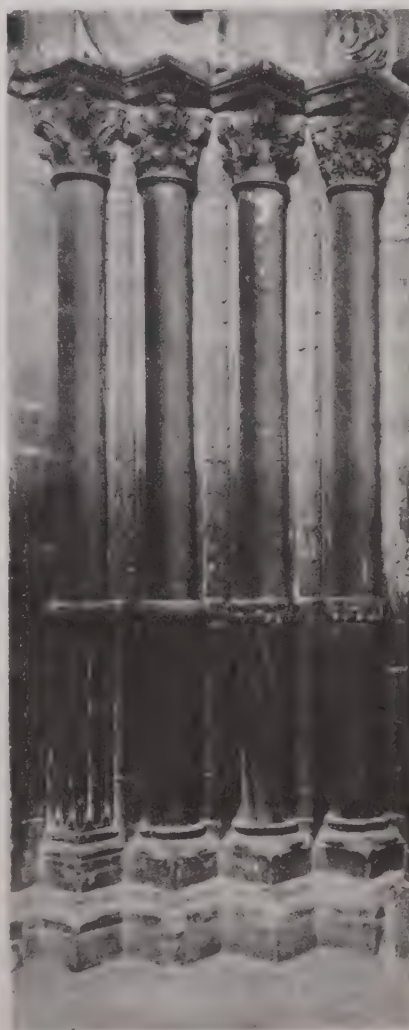


FIG. 15.  
Piédroits du portail,  
d'après la gravure de Dom Plancher.

Sur la droite, un ange les avertissait pendant leur sommeil de ne pas repasser voir Hérode; puis, c'était l'*Annonce aux bergers* et la *Nativité*, l'Enfant emmaillotté présenté sur un autel près du bœuf et de l'âne, la Vierge étendue sur un lit, veillée par saint Joseph <sup>38 bis</sup>, une chandelle à la main. Les scènes d'intérieur ainsi que les personnages occupant les écoinçons au-dessous du linteau, sont surmontés d'une arcature couronnée de coupolettes percées de fenêtres, telles qu'on pouvait en voir (fig. 10) sur les chapiteaux du cloître <sup>39</sup>. L'interruption de ces arcatures au-dessus des scènes de plein air nuit à l'unité de l'ensemble. Dans les voussures en plein cintre, où le compartimentage est obtenu par des ondulations, apparaît ce même manque d'unité de composition, dû peut-être ici à des reprises. La première voussure présente des anges porteurs de chandeliers, d'encensoirs ou de livres, la seconde sur la gauche Hérode et plusieurs scènes du *Massacre des Innocents*, la troisième et quatre compartiments de la quatrième les *Vieillards de l'Apocalypse* tenant pour la plupart des instruments de musique, semblables aux deux violes qui ont été conservées (fig. 11). A ces suites de personnages ou de scènes viennent s'ajouter ou s'intercaler le début de l'*Histoire des rois mages*, l'*Annonciation*, la *Rencontre à la Porte dorée*, d'autres figures et des animaux. Enfin la quatrième voussure est principalement ornée de combinaisons de rinceaux, de feuillages, d'oiseaux et de sphinx, qui semblent inspirées du décor des manuscrits.

Les chapiteaux des colonnes ainsi que les corbeilles évasées sur lesquelles reposent les pieds des statues sont encore romans d'inspiration et de composition, avec les têtes placées à l'angle des tailloirs, les lions, les oiseaux ou les monstres <sup>40</sup>.

Au trumeau, sous un dais ajouté au XIV<sup>e</sup> siècle, était adossé saint Bénigne (fig. 12), revêtu des ornements sacerdotaux, tenant une crosse à pommeau rond et la palme du martyre. Nous en connaissons la tête. Les pieds reposaient sur une face bestiale à la gueule ouverte, semblable au visage grimaçant d'une enluminure de la *Bible* de Saint-Bénigne. Les huit colonnes des piédroits présentaient des statues de deux mètres de hauteur, soit de proportion un peu moins grande que la statue de saint Bénigne. On a beaucoup discuté depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle sur les personnages qu'elles représentaient. Emile Mâle <sup>41</sup> a proposé d'y voir, se faisant face de chaque côté des piédroits (fig. 13), *deux rois de Juda*, *saint Pierre* et *saint Paul*, *Aaron* et *Moïse*, le *roi Salomon* et la *reine de Saba*. C'est cette dernière statue, figurée avec un pied d'oie, qui a excité le plus la curiosité des érudits <sup>42</sup>. La reine Pédaque a été identifiée avec Clotilde, Brunehaut, Berthe, femme du roi Robert. Certains ont douté

38 bis. Un des plus anciens exemples de cette figuration : Cf. E. MÂLE, *op. cit.*, p. 109.

39. Peut-être y eut-il collaboration de l'atelier du cloître pour l'exécution des figures du linteau et des voussures.

40. Nous pouvons nous rendre compte du caractère de ce décor grâce au moulage d'un chapiteau de l'abbaye : *Cat. du Musée...*, n° 1128, repr. dans Chabeuf, *Dijon, monuments et souvenirs*, Dijon, 1891, p. 181.

41. *Op. cit.*, pp. 394-397.

42. Suivant l'abbé Lebeuf, ce pied d'animal aquatique répondrait à une tradition judaïque selon laquelle la reine de Saba aimait se baigner dans l'eau : Cf. *Mercur de France*, décembre 1751, pp. 65-72.



de l'authenticité de cette figuration. Cependant l'abbé Lebeuf en signalait de semblables à Saint-Pierre de Nevers, à Saint-Pourçain, à Nesle-la-Reposte (Marne)<sup>43</sup>. D'autre part, L.-B. Baudot, qui a exercé sa sagacité en ce domaine, jusqu'à reprendre la question dix-sept fois dans ses *Mémoires*, a pris soin de noter : « Il y avait réellement une statue de reine, avec un pied d'oie ou de canard...; je l'ai vue plusieurs fois »<sup>44</sup>. Un dessin du XVIII<sup>e</sup> siècle conservé à la Bibliothèque de Beaune (fig. 14) confirme sur ce point la gravure de l'*Histoire... de Bourgogne* de Dom Plancher<sup>45</sup>.

Les personnages des piédroits, qui épousaient la forme des colonnes avec lesquelles ils faisaient corps, nous font instinctivement penser aux portails à statues-colonnes de l'Ile-de-France<sup>45 bis</sup>. Cependant, il est curieux de constater que l'influence de l'art roman de Bourgogne apparaît moins à Saint-Bénigne de Dijon qu'aux portails de l'église abbatiale de Saint-Denis, à ceux de la cathédrale de Chartres et de Notre-Dame d'Etampes, où sont employés à profusion, pour l'ornementation des colonnes, les éléments décoratifs<sup>45 ter</sup> que l'on peut voir, par exemple, à Paray-le-Monial ou à Charlieu<sup>46</sup>. D'autre part, pas plus au grand portail que sur les tympan des autres portails, on ne remarque les conventions de la plastique bourguignonne : plis concentriques, retroussis de robes d'aspect calligraphique, qui se retrouvent en Ile-de-France. Les portails à statues-colonnes dérivés de Chartres, comme ceux du Mans ou de Bourges, nous apparaissent encore plus bourguignons dans leur décor que celui de Saint-Bénigne. Alors qu'à Avallon<sup>47</sup> les portails sont encore surchargés d'ornements, à Dijon le décor apparaît très sobre. Nous en pouvons juger encore par les bandeaux qui étaient placés entre les statues et par les collerettes couronnant les colonnes qui servaient de supports aux statues : les uns et les autres sont ornés de simples palmettes. Quatre des colonnes-supports sont droites et deux torsadées (fig. 15); seuls les deux pilastres cannelés et les rinceaux à tiges baguées qui surmontent celui de gauche rappellent l'ornementation romane de Bourgogne<sup>47 bis</sup>.

L'atelier qui travaillait à Saint-Bénigne pouvait s'inspirer des enluminures de certains manuscrits de l'abbaye, notamment de ces personnages adossés à des colonnes

43. Une reine à très longs pieds est figurée sur un manuscrit de Saint-Bénigne : *Passionale Vetus Ecclesiae*, Bibl. de la Faculté de Médecine de Montpellier, fonds Bouhier, A 26.

44. *Ms. cit.*, fol. 113.

45. Provenant de l'ancienne collection Baudot et accompagné d'un commentaire qui serait de J. B. Lantin, conseiller au Parlement de Bourgogne, ce dessin est attribué au sculpteur dijonnais Jean Dubois; cependant c'est Guillaume Dubois, son fils, qui a fourni des dessins à Dom Plancher pour l'illustration de l'*Histoire de Bourgogne*.

45 bis. Les dispositions du portail de Saint-Bénigne étaient très semblables à celles de l'ancien portail de Saint-Germain-des-Prés; Cf. B. de MONTFAUCON, *Les Monuments de la Monarchie Française*, Paris, 1729, t. I, pl. VII.

45 ter. Cf. P. DESCHAMPS, *Un motif de décoration carolingienne et ses transformations à l'époque romane*, dans *Bull. mon.*, 1921, pp. 254-266.

46. Cf. Whitney S. STODDARD, *The west portals of Saint-Denis and Chartres, sculpture in the Ile-de-France from 1140 to 1190, theory of origins*, Cambridge, Mass., 1952.

47. Cf. Hermann GIESAU, *Stand der Forschung über des Figurenportal des Mittelalters*, dans *Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Vorträge des Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl*, 1948, Berlin, 1950, pp. 119-129.

47 bis. Les chapiteaux ont été entièrement refaits au XIX<sup>e</sup> siècle.



FIG. 16. — Deux apôtres  
du relief de Saint-Denis.

qui ornent la *Bible* de Saint-Bénigne, et que l'on trouve aussi dans le *Légendaire* de l'abbaye de Cîteaux<sup>48</sup>. Sur ces enluminures du premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, les corps ne présentent pas un allongement exagéré, les attitudes sont calmes, les plis tombent généralement droit, sans ces combinaisons de courbes qui se remarquent sur le plus grand nombre des manuscrits de Cîteaux<sup>49</sup> comme sur la sculpture bourguignonne du même temps.

Le grand portail de Saint-Bénigne ne se situant pas, comme la plupart des portails à statues-colonnes de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, dans la filiation de Chartres, pourquoi le placer au terme de l'évolution<sup>49 bis</sup>? On a sans doute été trompé par la

gravure de Dom Plancher. Celle-ci nous est précieuse pour l'iconographie; mais le dessinateur du XVIII<sup>e</sup> siècle — la preuve en est donnée par le tympan de *la Cène* qui nous est conservé — n'a pas su exprimer le véritable caractère de la sculpture. On a pu être aussi induit en erreur par la tête d'aspect gothique du Musée archéologique de Dijon que l'on avait cru être celle de la statue de saint Pierre<sup>50</sup>. Nous avons bien un fragment de la tête du saint Pierre (fig. 8); mais ce visage, au front fuyant, apparaît au contraire archaïque, comme ceux des apôtres du tympan de *la Cène*.

48. Avec les miniatures de cette *Bible* et celles du *Légendaire* de Cîteaux, on pourrait composer les piédroits d'un portail à statues-colonnes.

49. Exception faite du *Légendaire* et des autres manuscrits se rattachant plus directement à l'influence byzantine.

49 bis. Vöge le datait des environs de 1145 : Cf. *Die Anfänge des monumentalen Stiles*, Strasbourg, 1894.

50. *Catalogue du Musée de la Comm. des Antiq. de la Côte-d'Or*, n° 1137, pl. XVII. L. Schürenberg pense que cette tête provient de l'église Notre-Dame de Dijon : Cf. *Spätromanische und frühgothische Plastik in Dijon und ihre Bedeutung für die Skulpturen des Strassburger Münsterquerschiffes*, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1937, p. 13.





FIG. 17. — Statue du cloître de Saint-Denis. Metropolitan Museum de New York.

La rudesse de ces figures est comparable à celle des sculptures de la dalle retrouvée en 1947 par M. Crosby<sup>51</sup> dans le sol du croisillon méridional du transept de Saint-Denis et datée par lui des environs de 1140. Les apôtres du relief de Saint-Denis (fig. 16) avec leur grand nez, leurs yeux cernés, sans prunelle, leurs cheveux aux mèches bouclées et leurs longues moustaches, semblent avoir un rapport de parenté avec ceux de Saint-Bénigne de Dijon. Les mêmes éléments de décor se remarquent sur ces reliefs et sur le tympan de *la Cène*, notamment ces ovales à bords festonnés qui constituent un motif bien caractérisé.

Dom Plancher<sup>52</sup> avait observé que les statues de rois se trouvant au cloître de l'abbaye de Saint-Denis étaient très semblables à celles de Saint-Bénigne de Dijon. Les dessins exécutés par Bernard de Montfaucon<sup>53</sup> et gravés dans les *Monuments de la Monarchie française*<sup>54</sup> montraient, en effet, une ressemblance de style entre les statues-colonnes du portail de Saint-Bénigne et les statues du cloître de Saint-Denis. Mais il était imprudent d'ajouter foi à ces rapprochements d'un auteur du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>, sur la seule comparaison de dessins de cette époque<sup>56</sup>. On pouvait toutefois constater l'identité de certains détails d'ornementation, comme le quadrillé piqueté et les galons de chevrons. L'identification d'une des statues du cloître de Saint-Denis (fig. 17), faite récemment au Metropolitan Museum de New York par Miss Vera K. Ostoia<sup>57</sup>, permet maintenant d'affirmer que Dom Plancher avait vu juste. La frontalité impassible de ce roi du cloître, qui s'oppose aux attitudes contractées des figures des portails à l'église de la même abbaye, connues par les dessins gravés pour Montfaucon<sup>58</sup>, est tout à fait semblable à celle que nous laisse supposer la gravure de *l'Histoire de Bourgogne* pour les statues de Saint-Bénigne. L'étroitesse du corps, la rigidité du drapé,

51. Fouilles exécutées récemment dans la basilique de Saint-Denis, dans *Bull. Mon.*, 1947, p. 180, et *L'abbaye royale de Saint-Denis*, Paris, 1953, p. 55; Marcel AUBERT, *Suger*, abbaye de St-Wandrille, 1950, p. 149; W. S. STODARD, *op. cit.*, p. 60.

52. *Op. cit.*, p. 521.

53. Bibl. Nat., fonds fr. 15.634, fol. 46.

54. T. I., p. 57, pl. X.

55. Cependant Dom Plancher avait bien noté les ressemblances entre les trois tympanes dont nous avons parlé : *op. cit.*, p. 520.

56. Ainsi pour une même figure, comme la reine de Saba, nous avons deux interprétations différentes.

57. *A statue from St-Denis*, dans *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. XIII, 1955, pp. 298-304.

58. Sur les *Têtes de statues-colonnes du portail occidental de Saint-Denis*, Cf. l'art de M. AUBERT dans *Bull. Mon.*, 1945, pp. 243-248.

la stylisation des plis parallèles, qui s'incurvent avant de s'évaser en collerette sur les pieds, se retrouvent sur les apôtres du tympan de *la Cène* à Saint-Bénigne de Dijon; aussi nette est la ressemblance des traits du visage et de la chevelure.

L'évidence de ces rapports plastiques nous laissent supposer que, pour décorer sa nouvelle église, l'abbé Pierre de Genève fit appel à des sculpteurs qui travaillaient à Saint-Denis depuis 1135 sous la direction de Suger. L'ordonnance symbolique du portail à statues-colonnes, jusque-là inconnue en Bourgogne<sup>59</sup>, et l'apparition de certains thèmes iconographiques nouveaux dans le décor monumental, comme *l'Eglise* et *la Synagogue*<sup>60</sup>, semblent refléter la pensée de l'abbé de Saint-Denis. Sans doute l'abbé de Saint-Bénigne se trouvait-il au nombre des prélats qui assistaient en 1140 à la pose de la première pierre du chœur de Saint-Denis, cérémonie qu'avait précédée la consécration de l'avant-nef avec ses trois portails<sup>61</sup>.

Le tympan de *la Cène* ayant été sculpté entre 1137 et 1147, et le portail principal étant l'œuvre du même atelier — nous pensons l'avoir établi — il n'y a pas de sérieuse raison de repousser la date d'exécution de celui-ci : l'achèvement de la sculpture dut suivre de peu la consécration de la nouvelle église<sup>62</sup>. Echappant aux fortes traditions de la stylistique bourguignonne<sup>63</sup>, qui avait depuis la fin du XI<sup>e</sup> siècle inspiré tant de chefs-d'œuvre de la sculpture romane, le grand portail à statues-colonnes de Saint-Bénigne de Dijon, contemporain du portail royal de Chartres, introduit en Bourgogne un art nouveau, issu de l'Ile-de-France.

PIERRE QUARRÉ.

RÉSUMÉ : *Sculpture of the ancient portals of Saint-Bénigne, Dijon.*

Studying the sculpture of the ancient portals of Saint-Bénigne, Dijon, M. Quarré assigns to the same workshop the principal portal with column-statues, and the two tympana, *The Last Supper* and *Saint-Bénigne's martyrdom*. He thinks that the three portals have been carved between 1137, the year Dijon burned, and 1147, the year of consecration of the new church. Though these sculptures are different, in style, from the roman works of Burgundy, they draw nearer to some sculptures of Saint Denis : it is the beginning of a new form of art imported from Ile-de-France.

59. Nous ne croyons pas que les statues-colonnes du clocher septentrional de Saint-Philibert-de-Tournus puissent être assimilées à celle des portails.

60. Emile MALE, *op. cit.*, p. 396.

61. SUGER, *Libellus de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*, éd. Lecoy de la Marche, Paris, 1867, p. 226; E. PANOFKY, *Abbot Suger, on the abbey church of St-Denis and its art treasures*, Princeton, 1946.

62. La présence de Suger à Dijon auprès de Louis VII lors de la consécration de Saint-Bénigne en 1147 n'est pas mentionnée par les textes. Sans doute Suger se trouvait-il alors à Saint-Denis, où il devait quelques jours plus tard accueillir le pape.

63. Malgré une évolution aisément discernable, leur emprise est encore sensible aux tympanes de La Charité-sur-Loire. A Dijon, il s'agit d'un « véritable bouleversement », comme le dit Raymond Oursel dans son récent ouvrage sur *Les Eglises romanes de l'Autunois et du Brionnais*, Mâcon, 1956, p. 106.



# LA “MÉLANCOLIE PAYSANNE” D’ALBRECHT DURER (\*)

DANS le livre III du traité *Unterweysung der Messung* publié par Albrecht Durer en 1525, se trouve une série d’instructions pratiques à l’adresse de ceux qui voudraient élever des monuments. Le texte commence par les mots suivants : « Celui qui voudrait élever un monument pour célébrer sa victoire sur les paysans révoltés, pourrait s’inspirer du monument que je décris plus loin<sup>1</sup> », et est accompagné en exemple de la reproduction d’un bois gravé (fig. 1

---

\* Les idées contenues dans le présent article ont été exprimées par l’auteur dans son petit volume de vulgarisation *Dürer*, Varsovie, 1956, et rédigées plus amplement dans une étude faisant partie du volume *Miscellanea Michaeli Walicki a discipulis oblata*, Varsovie, 1955.

1. K. LANGE et F. FUHSE, *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle a.d. Saale, 1893, pp. 187-189. Je donne ici le texte allemand original du fragment en question d’après l’édition citée : « Welicher ein Victoria aufrichten wollt, darum dass er die aufrührischen Bauren überwunden hätt, der möcht sich eins solichen Gezeugs darzu gebrauchen, wie ich hernach lehren will. Erstlich setz ein gevierten Stein, zehen Schuch ein Seiten lang und vier Schuch hoch, der steh noch auf einer gevierten Platten, zweinzig Schuch ein Seiten lang und eins hoch. Und auf einen Bühel auf die vier Örter leg gebunden Kühe, Schaf, Schwein und allerlei. Aber auf den oberen gevierten Stein setz vier Körb auf die vier Ort mit Käs, Butter, Eier, Zwiebel und Kräuter, oder was dir zufällt. Darnach leg noch mitten auf diesen Stein ein anderen gevierten Stein, ein Seiten sieben Schuch lang und eines Schuchs hoch. Mitten auf diesen Stein setz ein Haberkasten, vier Schuch hoch, unten ein Seiten sechs Schuch und ein halben lang, aber oben bei dem Schloss sechs Schuch lang, und zu oberst auf der Deck 4 Schuch lang. Darauf stürz ein Kessel, vierthalben Schuch weit, aber im Boden nun drei Schuch. Mitten auf des Kessels Boden setz ein Käsenapf eins halben Schuchs hoch, oben zweier Schuch weit, aber am Boden nit mehr dann anderthalben, den deck zu mit einem dicken Teller, das wol uberschuess. Mitten auf das Teller setz ein Butterfass drei Schuch hoch, unten am Boden anderthalben Schuchs breit, aber oben nur eines Schuchs weit. Doch die Schnaupen, daraus man geusst, soll fürtreffen. Mitten auf dies Butterfass setz ein wolgeschickten Milichkrug dritthalben Schuchs hoch, im Bauch eins Schuchs weit, aber oben eins halben, aber den Fuss mach unten weiter. Und im Milichkrug richt auf vier Scharren, damit man das Kot zusammenraspt. Die zeuch uber sich fünf Schuch und ein halben. Darum bind ein Garben, fünf Schuch hoch, also dass die Scharren ein halben fürtreffen. Und häng daran der Baueren Werkzeug, Hauen, Schauflen, Hacken, Mistgabel, Drischenfegel und dergleichen. Darnach setz zu oberst auf die Scharren ein Hühnerkörble und stürz darauf ein Schmalzhafen und setz ein traureten Bauren darauf, der mit einem Schwert durchstochen sei. Wie ich das hernach hab aufgerissen. »



FIG 1. — ALBRECHT DURER. — Monument pour la victoire sur les paysans, gravure sur bois, 1525.

sont représentés les uns au-dessus des autres : une caisse, un chaudron renversé, une jarre creuse recouverte d'une assiette, puis une baratte, un pot à lait surmonté d'une gerbe d'épis et d'instruments aratoires — pioches, fourches, pelles — et d'une cage contenant un coq et une poule. D'une maigreur effrayante, un paysan percé d'un

et 2). Jusqu'à maintenant, cette œuvre n'a jamais été interprétée de façon satisfaisante<sup>2</sup>.

D'après ce traité de Durer, il faut qu'un monument exprime clairement s'il est fait pour célébrer la victoire sur un ennemi puissant ou bien sur les paysans<sup>3</sup>. Dans le premier cas, le monument se composera d'un mortier, de quatre cuirasses adossées, le tout couronné de casques et de panaches. Mais, le deuxième cas seul nous intéresse ici. C'est le projet d'un monument consacré à la victoire sur les paysans révoltés<sup>4</sup>. Il est décrit d'une manière très détaillée, et indique les différentes parties de la composition avec leurs proportions. Composé de plusieurs objets superposés, il forme comme une colonne triomphale qui fait songer aux ornements en candélabre de la Renaissance Italienne. Sur une base rectangulaire, on distingue des animaux couchés — vaches, brebis — entourant un socle de pierre sur lequel sont placés des paniers garnis de fromage, œufs, légumes... Un peu plus haut,

2. C'est après la rédaction de cet article que l'auteur a trouvé et lu l'importante étude sur le même sujet de Wilhelm Fraenger, *Dürers Gedächtnissäule für den Bauernkrieg* dans *Albrecht Dürer, Die künstlerische Entwicklung eines grossen Meisters*, Deutsche Akademie der Künste, Berlin, 1954, p. 85-98. Fraenger défend la même thèse que la mienne, bien qu'il donne des arguments un peu différents et analyse les autres aspects de l'œuvre. Je ne pouvais pas incorporer tous les résultats de son étude dans mon article, mais j'essaierai d'indiquer dans les notes les points que nous avons en commun. Il est intéressant de constater qu'on a entrepris presque en même temps, l'étude de ce monument négligé, dans des lieux bien éloignés et qu'on est arrivé à des résultats analogues ou bien semblables.

3. LANGE et FUHSE, *op. cit.*, p. 184.

4. Il existe un dessin reproduisant la partie en bas à droite : au British Museum (cf. Friedrich WINKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, IV, Berlin, 1939, pl. XVIII) considéré par Flechsig et Panofsky comme étant exécuté d'après la gravure, par Tietze et Winkler comme préparatoire.



glaive couronne le monument, assis sur une jarre renversée. Dans une pose triste, misérable, ce paysan, aux vêtements déchirés est l'image même de l'affliction avec cette épée démesurément grande, presque symbolique, qui le transperce.

Tel est le monument élevé en l'honneur de la victoire sur les paysans insurgés. Ce projet paraissait en 1525, l'année même de l'insurrection paysanne en Allemagne, à une des époques les plus dramatiques de l'histoire de l'Europe<sup>5</sup>. Quel est son sens? Est-ce une œuvre ironique, une moquerie sur la tragédie dont l'éminent artiste avait été témoin? Ou bien est-ce l'expression de sa compassion, de sa sympathie? A ce sujet, les avis sont partagés. Panofsky trouve la composition « absurde », et y voit le dessein de ridiculiser les paysans insurgés<sup>6</sup>. Waetzoldt, cependant, considère le problème autrement<sup>7</sup>. « De même que, dans l'art de Durer, nous ne trouvons pas de satire religieuse, il n'y apparaît pas non plus d'intention ironique à l'égard des paysans. La sensibilité de Durer était trop grande pour qu'il puisse exprimer dans ses œuvres de la haine envers le Pape et l'Eglise. Il était de même trop bon pour faire des plaisanteries brutales sur les paysans; il ne plaisantait qu'avec bienveillance, presque avec tendresse, comme en témoigne cette



FIG. 2. — ALBRECHT DURER. — Monument pour la victoire sur les paysans, gravure sur bois, 1525 (détail).

étrange gravure sur bois datant de 1525, qui ridiculise plus le vainqueur que le vaincu. » Heydenreich caractérise la description du monument faite par Durer, comme « tragico-ironique »<sup>8</sup>. On trouve, en effet, une singulière dualité dans la conception de Durer où l'on distingue à la fois de la pitié et de l'ironie, laquelle se retrouve dans tous ses monuments, comme s'ils glorifiaient la victime et non point son triomphateur.

Ici, cette figure misérable étale aux yeux des vainqueurs toute la misère tragique du monde paysan allemand. Cette image du désastre de l'état opprimé est presque un *Ecce Homo* que Durer adresse à la nation entière. Partant de symboles de fertilité, d'abondance, des richesses de la terre et du travail paysan, s'élèvent vers le sommet des éléments de plus en plus fragiles, comme si l'artiste avait voulu montrer l'insta-

5. FRAENGER (*op. cit.*, p. 87) affirme que cette gravure datée de 1525, a été insérée dans le livre au dernier moment (ainsi que les deux autres projets des monuments).

6. ERWIN PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, Princeton, 1943, 1945, 1948, I, p. 233, 257, II, nr 454. Cette idée a été formulée par Thausing en 1876 (cf. Fraenger, *op. cit.*, p. 90 et Panofsky, II, nr 454 : « a triumphal column satirizing the revolting peasants »).

7. WILHELM WAETZOLDT, *Dürer und seine Zeit*, Wien, 1936, III<sup>e</sup> éd., p. 219-220.

8. LUDWIG H. HEYDENREICH, *Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VIII, 1939, p. 24.



FIG. 3. — ALBRECHT DÜRER. — Christ de Pitié, gravure sur bois, frontispice pour *La Petite Passion* (1509-1511).

bilité, la fragilité des fondements sur lesquels reposait la révolte paysanne. Le coq accroupi dans la cage aux pieds du héros abattu fait imaginer la trahison<sup>9</sup>.

Dürer était plein d'enthousiasme pour la *Réforme*, mais il gardait cependant beaucoup de réserve à l'égard des mouvements radicaux religieux et sociaux contre lesquels il s'est élevé par la voie de ses quatre personnages monumentaux, connus sous le titre des *Quatre Apôtres*<sup>10</sup>. Grünewald, choisissant la voie héroïque, s'était placé du côté des insurgés<sup>11</sup>. Approuvant Luther, Dürer n'était sûrement pas d'accord, à certains égards, avec les paysans et les bourgeois, car il haïssait comme Goethe, le désordre<sup>12</sup>. Il ne pouvait pas, il ne voulait pas — un peu comme Erasme, qui désirait apaiser tous les conflits — s'engager dans la lutte politique ou religieuse

active : « Il n'a jamais combattu activement la Papauté, ni fait servir son art à la lutte politique actuelle »<sup>13</sup>.

Au sujet de l'insurrection paysanne, il était rempli de sentiments contradictoires : « Les plaintes des opprimés lui paraissaient légitimes et il déplorait l'oppression plus grande encore des paysans, après l'issue si tragique de leur révolte — et cependant, comme Luther, il n'admettait pas l'idée même d'une insurrection »<sup>14</sup>. C'est pourquoi son monument devait lui aussi contenir une idée double et en partie contradictoire : l'idée critique apparaît dans la juxtaposition des objets, peu sérieuse, presque « sur-

9. FRAENGER (*op. cit.*, p. 88-89) analyse les objets dont est composé le monument et en trouve le caractère positif : ils symbolisent l'activité laborieuse des paysans, détruite par la force de l'oppression. Ces symboles d'une richesse détruite par les princes et les seigneurs font un éloge ironique du triomphateur : « den Sieger mit Gespött loben » « Louer au moyen de la moquerie », telle est la définition de l'ironie chez Dürer.

10. Cf. Erwin PANOFKY, *Zwei Dürerprobleme*, II : « Die Vier Apostel », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F., VIII, 1931, p. 18-48; Michał WALICKI, *Spoleczny testament Dürera Arkady*, III, 1937, p. 67 ss; Klaus LANKHEIT, *Dürers "Vier Apostel"*, *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, XLIX, 1952, p. 238 ss. Sur l'attitude de Dürer envers la Réforme religieuse, cf. spécialement Ernst HEIDRICH, *Dürer und die Reformation*, Leipzig, 1909.

11. Cf. Arpad WEIXLGARTNER, *Dürer und Grünewald; Ein Versuch, die beiden Künstler zusammen — in ihren Besonderheiten, ihrem Gegenspiel, ihrer Zeitgebundenheit — zu verstehen* (Göteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhälles Handlingar, Sér. 6, Sect. A, vol. IV, nr 1), Göteborg, 1949.

12. Wilhelm PINDER, *Die deutsche Kunst der Dürerzeit*, Leipzig, 1940, p. 281.

13. Ludwig H. HEYDENREICH, *op. cit.*, p. 24.

14. HEYDENREICH, *loc. cit.*; il cite Heidrich, ouvrage cité.



réaliste »<sup>15</sup>, dans la construction irrationnelle, hésitante, instable et fragile; la pitié et la compassion sont exprimées par l'idée même qui touche directement la sensibilité du spectateur et par l'attitude du personnage. Quand on regarde ce paysan accablé, percé d'une épée, deux images se présentent à l'esprit : le *Christ de Pitié* et la *Mélancolie*. Cette conjonction n'est pas fortuite, les deux représentations ayant certains éléments communs.

Ce geste très ancien, provenant de l'ancienne Egypte, geste de tristesse, de douleur, de méditation, geste de Job, geste du Christ, geste de la *Mélancolie*, nous le retrouvons dans l'image courbée du paysan, reposant sa tête sur sa main<sup>16</sup>.

Une gravure sur bois de 1509-1511, placée par Durer en frontispice de la *Petite Passion* (fig. 3) constitue le lien très important de deux types iconographiques du Christ souffrant; celui du *Vir Dolorum* (*Schmerzensmann*) et celui du *Christ de Pitié*, du fait qu'elle donne à ce dernier les blessures caractéristiques du *Vir Dolorum*, créant ainsi l'image symbolique de toute la Passion du Sauveur<sup>17</sup>. La *Mélancolie*, exécutée en 1513, est d'un contenu extrêmement riche (fig. 4). Dans ces œuvres, Durer exprime la souffrance, par les moyens humains par excellence : souffrance du Christ, homme et martyr, dans le *Christ souffrant*, souffrance intellectuelle du créateur et du penseur dans la *Mélancolie*. Au moment où s'accomplissait la tragédie des paysans allemands, Durer a dépeint, dans une troisième œuvre, la souffrance d'une classe sociale.

A la *Mélancolie* est liée traditionnellement l'image du paysan. Saturne est en



FIG. 4. ALBRECHT DURER. — Melencolia I, 1513, gravure sur cuivre.

15. Erwin PANOFKY, *Albrecht Dürer* (op. cit., p. 257) suggère que le projet en question ait possiblement été inspiré par les dessins fantastiques de Léonard de Vinci (Panofsky, ill. 315 : dessin de Léonard pour une fontaine, Windsor Castle, Royal Library). Il est aussi possible que Raphaël (et son école) avec ses dessins grotesques ait pu servir de source d'inspiration à l'artiste.

16. Cf. sur le thème iconographique du *Christ de Pitié* : Emile MALE, *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, Paris, 1922, p. 94 et suiv.; Gert von der OSTEN, *Der Schmerzensmann*, Berlin, 1935; Hans KAUFFMANN, *Albrecht Dürers Dreikönig-Altar*, *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, X, 1938, p. 166-178; Gert von der OSTEN, *Job and Christ, The Development of the Devotional Image*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, p. 153-158.

17. BARTSCH 16; TIETZE 285; PANOFKY, op. cit., II, nr 236; E. MALE, op. cit., p. 94; Von der OSTEN, *Job*, p. 158.

effet la planète des mélancoliques<sup>18</sup>. « La planète la plus haute, l'Olympien le plus vieux et l'ancien maître de l'Age d'Or, Saturne, pouvait donner de la puissance et de la richesse. Mais, comme une étoile sèche et glacée et comme père des dieux cruel, détrôné, châtré et emprisonné dans les entrailles de la Terre, il était associé à la vieillesse, l'inertie, la tristesse, avec la Misère et la Mort. Même dans des circonstances favorables, les mélancoliques ne pouvaient être riches et puissants qu'au prix de générosité et de bonté de cœur; ils ne pouvaient être sages qu'au prix de leur Bonheur. » Habituellement c'étaient les paysans, les ouvriers, les gens humbles et misérables qui travaillent durement, de même que les estropiés, les mendiants et les criminels<sup>19</sup>.

Le fait que Durer ait représenté son paysan dans une attitude voisine de celle de la *Mélancolie*, prouve une fois de plus qu'il le concevait comme un homme misérable, au destin malheureux, comme un « enfant de Saturne ». Devant une représentation tellement touchante, il semble impossible d'y déceler le désir de ridiculiser cet être.

Une parenté plus étroite encore lie cette image du paysan à la représentation du *Christ de Pitié*. La ressemblance de l'attitude et du geste est presque complète<sup>20</sup>; les instruments aratoires attachés à la gerbe font penser aux « instrumenta passionis »; le glaive qui perce le dos du malheureux est un symbole de la Douleur qui perce le cœur des Vierges du Moyen Age et de la Renaissance<sup>21</sup>; le coq enfin, aux pieds du personnage tragique, peut évoquer aussi les instruments de la Passion du Christ.

Il est difficile de ne pas arriver à la conviction que Durer voulait ainsi rendre hommage aux paysans opprimés et les vénérer comme les martyrs d'une cause nationale<sup>22</sup>. Mais, les sentiments de l'artiste étaient probablement en état de contradiction et de changements constants : il préférerait donner à son monument des apparences irréelles, fantastiques et irrationnelles; il cachait son véritable sens en plaçant sa

18. Cf. l'ouvrage fondamental : Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL., *Dürers Kupferstich "Melencolia I". Eine Quellen- und typengeschichtliche Untersuchung* (Leipzig-Berlin, Studien der Bibliothek Warburg, II, 1923). La nouvelle édition dont les résultats ont été résumés par Panofsky dans *Albrecht Dürer*, p. 156-171, n'est pas encore paru.

19. PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, p. 166.

20. Cette ressemblance fut également observée par FRAENGER, *op. cit.*, p. 89.

21. Cf. par exemple la gravure sur bois de Jacob Cornelisz van Oostzanen, reproduite par J. J. M. TIMMERS. - *Symboliek en Iconographie der Christelijke Kunst*, Roermond-Maaseik, 1947, fig. 55. (Sur les « instrumenta passionis », cf. : Rudolf BERLINER, *Arma Christi*, *Munchner Jahrbuch der bildender Kunst*, VI, 1955).

22. L'habitude d'établir les parallèles entre le Christ et les hommes n'est pas rare à cette époque. Durer a peint et dessiné deux fois son autoportrait sous les apparences du Christ (Münich, 1500; cf. dernièrement Franz WINZINGER, *Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis*, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, VIII, 1954, p. 43-64); le dessin de Bremen (1522) représente l'artiste en *Schmerzensmann*. Cf. l'interprétation de Roland H. BANTON : "In the time of Luther and of Durer, heaven yet lay so close to earth, and the concepts of the "imitatio" and the "conformitas Christi" were so vivid that no sense of sacrilege attached to portraying either one's friends or oneself in the guise of Christ", (*Dürer and Luther as the Man of Sorrows*, *The Art Bulletin*, XXIX, 1947, p. 272) et, plus loin : "How fully the men of that generation moved in a perpetual Passion Play, in which each and all might take the role of Christus" (*loc. cit.*). BANTON donne de très intéressants exemples de la vie littéraire et politique d'après l'article de Fritz BEHREND, *Das Leidensgeschichte des Herrn als Form in politisch-literarischen Kampf besonders in Reformationszeitalter* (*Archiv für Reformationsgeschichte*, XIV, 1917, p. 49-64). Il est peut-être intéressant de rappeler que les deux dessins sur parchemin au British Museum de Londres considérés comme originaux de Durer par WINKLER (*op. cit.*, nr 925 et 926) et datés de 1525 par Panofsky (qui cependant en considère l'authenticité comme très peu probable, cf. *Albrecht Dürer*, II, nr 585 et nr 893), représentent d'une manière frappante l'idée de "Imitatio Christi" : le Christ portant sa croix



description entre le monument à la gloire d'une victoire sur les puissants et celui qui devait servir de tombe pour un ivrogne et était construit de tonneaux, de bouteilles et de verres<sup>23</sup>.

A le considérer attentivement, ce paysan-martyr évoque, outre les deux œuvres de Durer, une sculpture de l'artiste padouan Andrea Briosco, dit Riccio et qui représente *un ouvrier fatigué* (fig. 5)<sup>24</sup>. Le monument de Durer offre des analogies frappantes avec cette étude de la Fatigue et de la Misère, qui, presque « alexandrine » par son réalisme, est un des exemples les plus émouvants de l'analyse sociale dans l'art. Si, après Michal Walicki<sup>25</sup>, l'on pense que c'est précisément cette œuvre de Riccio qui a stimulé en dernier ressort l'imagination de Durer, alors qu'il cherchait à représenter « le labeur, la fatigue et la solitude humaines », on pourrait dans ce cas, considérer le projet du monument paysan comme une nouvelle incarnation de cette idée. Mais qu'elles que soient les relations véritables entre la sculpture italienne et l'art graphique de Durer, et sans tenir compte des états d'âme complexes et contradictoires du grand artiste, il faut avouer que la petite image de cet homme misérable doit être considérée comme une œuvre digne de la plus vive attention et peut être comparée à d'autres représentations de la Souffrance, plus connues et peut-être plus impressionnantes<sup>26</sup>. On peut dire que cette œuvre étrange de Durer constitue « le glorieux monument négatif » de son époque, comme Herbert Read a appelée *La Guernica*<sup>27</sup>.

Si Durer était effectivement mélancolique, comme en témoignent ses contemporains — Mélancthon en particulier<sup>28</sup> — on comprendrait assez facilement que cette



FIG. 5. — ANDREA BRIOSCO, dit RICCIO. — L'ouvrier fatigué, sculpture. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

est imité sur l'autre dessin par un homme qui suit l'appel du Christ lequel est inscrit sur le parchemin du premier dessin : « Qui non tollit crucem suam et sequitur me non est me dignus. »

23. FRAENGER (*op. cit.*, p. 88) pense que le rôle des deux autres projets était de camoufler le sens véritable du monument.

24. Sur cette sculpture cf. Julius von SCHLOSSER, *Armeleute Kunst alter Zeit, Jahrbuch für Kunstsammler*, I, 1921, p. 47-66, réimpr. dans Julius von SCHLOSSER, *Präludien*, Berlin, 1927, p. 304-319 et Leo PLATNISCIG, *Andrea Riccio*, Wien, 1927, p. 105 et suiv.

mélancolie se soit exprimée dans le *Christ de Pitié*, au moment de la préparation de la *Petite Passion*, qu'à l'époque du scepticisme philosophique vers 1513 elle ait formé l'image de la *Mélancolie*, de ce génie inerte, et qu'aux jours tragiques qui ont douloureusement divisé la nation de l'artiste, elle ait pris la forme étrange et émouvante de la *Mélancolie paysanne*.

JAN BIALOSTOCKI.

RÉSUMÉ : *The peasant Melancholy of A. Durer.*

We find here the critical study of a monument which Albrecht Durer had planned at the time of the German peasant revolt (1525) which had followed Luther's Reformation. After a description of the elements—of a peasant and rustic character—composing this monument, the author, tries to determine its meaning. Confronted with two possible interpretations—mockery or sympathy?—he inclines towards the second, while noting in Durer an ironical way of expressing himself. Then comes a comparison of this monument with the *Christ in Distress* and the *Melancholy* which present certain characteristics in common, such as the gesture of the principal member of the group and the impression of pitiful suffering which radiates from it. It may finally be compared with a sculpture by Andrea Briosco, called Riccio : the *Tired Workman*, which is supposed to have had some influence on Durer.

25. Michał WALICKI, *O nowa interpretacje pojęcia "Chrystusa Frasobliwego"*, *Polska Sztuka Ludowa*, VIII, 1954, p. 103.

26. FRAENGER a raison d'attirer l'attention sur le fait que cette œuvre est en harmonie avec les conceptions théoriques de Durer. Cf. ses phrases célèbres qui se trouvent dans la partie connue comme « Der grosse ästhetische Exkurs » à la fin du livre troisième du traité de la proportion humaine : « Aber dabei ist zu melden, dass ein verständiger geübter Künstler in grober bäurischer Gestalt sein grossen Gewalt und Kunst mehr erzeugen kann etwan in geringen Dingen dann Mancher in seinem grossen Werk » ; cité d'après LANGE et FRIESE, *op. cit.*, p. 221.

27. Herbert Read cité par Em. LANGUI, *Guernica* dans le catalogue : *Picasso : Guernica* (Bruxelles-Amsterdam, 1956, Stedelijk Museum, Catalogus 147).

28. MELANCHTON, *De anima* (Vitebergae, 1548, fol. 82 r° ; dans les éditions parues après 1553, ce fragment n'existe pas) : « De Melancholicis ante dictum est, horum est mirifica uarietas. Primum illa heroica Scipionis, uel Augusti, uel Pomponii Attici, aut Dureri generosissima est, et uirtutibus excellit omnis generis, regitur enim crasi temperata, et oritur a fausto posito syderum » ; cité d'après ABY WARBURG, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance (Gesammelte Schriften, II, Leipzig-Berlin, 1932, p. 529)*. Malheureusement je ne connais pas l'article de H. A. van BAKED, *Melancholia generosissima Dureri*, *Nieuw Theologische Tijdschrift*, 1928, p. 332ss.



# RIEMENSCHNEIDER'S USE OF GRAPHIC SOURCES (\*)

**T**HAT TILMANN RIEMENSCHNEIDER made use of prints by Durer and Schongauer in some of his compositions has been known since 1888, when Carl Streit published his discovery that reliefs on the wings of the Gerolzhofen altarpiece were copied from them<sup>1</sup>. To these two names two new ones, Lucas van Leyden and Israhel van Meckenem, must be added, as will be shown in the following account. It will also attempt to describe the ways in which Riemenschneider and his workshop made use of graphic sources<sup>2</sup>.

Streit's discoveries were based on close observation of an altarpiece he had acquired for his own collection in Bad Kissingen from the City of Gerolzhofen in Lower Franconia. It had been created in Riemenschneider's workshop for the chapel of St. John the Baptist in the cemetery of the Parish Church of Gerolzhofen, long out of use when the City of Gerolzhofen sold the altarpiece to Streit in 1882. With Streit's collection, it came in 1890 into the Bavarian National Museum in Munich<sup>3</sup>.

The reliefs of this altarpiece had been carved, not by Riemenschneider himself, but by one of his assistants. To guide this assistant in his efforts, Riemenschneider must have handed him prints by the above-named artists.

Streit had recognized that *The Baptism of Christ*, the upper relief on the left wing of the Gerolzhofen altarpiece, was copied from Schongauer. Yet the upper relief on the right wing of this altarpiece, *St. John the Baptist Imprisoned Sending*

---

\* This article, among other studies, was written in the year 1953-1954 which the author, on leave-of-absence from the University of Louisville, spent at Princeton as a Member of the Institute for Advanced Study and a Fellow of the John Simon Guggenheim Foundation. The author acknowledges here gratefully the support of his studies from these institutions and the encouragement and advice he received from Dr. Erwin Panofsky. He wishes to thank also Dr. Creighton Gilbert who read the manuscript and made several helpful suggestions.

1. (Due to the importance of Mr. Bier's notes, we must exceptionally carry them to the end of his article.)



FIG. 1.—Workshop of TILMANN RIEMENSCHNEIDER.—St. John the Baptist Imprisoned Sending his Disciples to Christ, relief on the Gerolzhofen Altarpiece. Munich, Bavarian National Museum.

Schongauer's *St. Simon* also served as model for Riemenschneider's stone figure of *St. Simon* (fig. 3). This figure, now in the Mainfränkisches Museum, Würzburg, is from a series of the stone apostles, created between 1499 and 1506 for Our Lady's Chapel in Würzburg<sup>4</sup>. But it does not follow the Schongauer design as accurately in every fold as does the bearded disciple in the relief of the Gerolzhofen altarpiece, who is copied from Schongauer's engraving down to the last fold.

The disciple accompanying him, who has his mantle cloth thrown back over the left arm and piled up high over his left shoulder, goes back to Schongauer's Johannes Evangelista types as rendered in engravings of the *Crucifixion* (Bartsch, Nos. 23 and 25) (the latter fig. 4), and, in reverse, in the engraving *Johannes Ev.* (B. 37) in his series of apostles<sup>5</sup>. The same Schongauer motif served also as model for the motif of the piled-up mantle cloth as used in the figure of St. John the Evangelist in the *Lamentation* of 1508 (fig. 5). This relief

*His Disciples to Christ* (fig. 1) also relies in major motifs on Schongauer inventions, a fact that has never been pointed out.

Although the over-all design for this rarely represented scene had to be drawn from scratch, Riemenschneider could hand his assistant engravings by Schongauer to guide him in designing the two figures of the disciples of St. John the Baptist. The bearded disciple is closely related to Schongauer's *St. Simon* (Bartsch, No. 43) (fig. 2), who stands in the same pose and whose mantle cloth is similarly tucked in under the left elbow and falls in similar folds. Even for the arguing gesture of the disciple's left hand a Schongauer precedent can be named: a similar gesture with pointing index finger is found in Schongauer's *St. Matthew* (Bartsch, No. 41).



FIG. 2.—MARTIN SCHONGAUER. *St. Simon*, engraving. Courtesy: Washington, D.C., National Gallery.





FIG. 3.—Workshop of TILMANN RIEMENSCHNEIDER.—St. Simon, stone figure from Our Lady's Chapel in Würzburg, 1499-1506. Würzburg, Mainfränkisches Museum.

was executed by an assistant for the parish church in Heidingsfeld<sup>6</sup>. The motif appears, too, in other workshop renderings of the same scene<sup>7</sup>, but characteristically not in the *Lamentation* in the University collection in Würzburg (fig. 6) which is a work by Riemenschneider's own hand, freshly invented<sup>8</sup>.

The relief of the Gerolzhofen altarpiece that Streit had already pointed out as a Schongauer copy, *The Baptism of Christ* (fig. 7), is extremely close in its total composition to Schongauer's engraving of the same subject (fig. 8) (Bartsch, No. 8), even down to such telling details as the twisted end of Christ's loin cloth fluttering above the water of the Jordan River, and Christ's cloak—held ready by an angel on the other shore—which repeats every single fold found in Schongauer's design<sup>9</sup>.

The only significant deviation is the smaller size of the angel in Riemenschneider's relief. It produces a greater illusion of depth, although in the treatment of the landscape Schongauer outdoes Riemenschneider in producing a deep vista of space. Riemenschneider extends to the right side the high cliffs which Schongauer shows on the left shore, creating a more or less flat backdrop behind the angel.

Other deviations are the elimination of the halos, God the Father and the Dove of the Holy Spirit, which appear in Schongauer's engraving above Christ's head over a cloud edge. Riemenschneider's elimination of God the Father and the Dove conforms with the reports of two of the evangelists and of the *Golden Legend* which place this apparition after Christ "leaves the water"<sup>10</sup>.

Riemenschneider made the act of baptism more evident by letting St. John baptize Christ with a shell, from which he pours water over Christ's head, instead of letting him bless Christ as Schongauer had. St. John's

left hand rests on the closed book in Riemenschneider's relief, just as it does in Schongauer's engraving. Even the big stone in the Jordan River, in the right foreground, will be found repeated.

These reliefs on the Gerolzhofen altarpiece are not the only works from Riemenschneider's workshop that depend on Schongauer. Indeed Schongauer must be

considered to have exerted a decisive influence on Riemenschneider. This influence is by no means always evident through direct borrowing, which on the contrary more often seems to indicate that a particular work was completed by an assistant. To put it into the form of a maxim: "The master absorbed where his pupils copied."

A few examples of such borrowing from Schongauer by Riemenschneider's assistants will be given here. The most obvious type of copying, direct borrowing of the total composition, as in the relief from the Gerolzhofen altarpiece just discussed, is found in the wings of the altarpiece which came from the destroyed Chapel of St. Michael in Rothenburg-ob-der-Tauber to the parish church of Dettwang (fig. 9). The reliefs on the wings of this altarpiece, the *Agony in the Garden* and the *Resurrection*, are copied by an assistant to whom Riemenschneider had evidently handed the two engravings with the same subjects from Schongauer's *Passion* (Bartsch, Nos. 9 and 20) (figs. 10 and 11). This assistant copied the *Agony in the Garden* accurately, whereas in the *Resurrection* he attempted to simplify Schongauer's quite complicated design<sup>11</sup>. Or should we assume that Riemenschneider himself prepared in a drawing this simplified adaptation of the Schongauer motif?

In the *Agony in the Garden* from the altarpiece of the Holy Blood in St. James' in Rothenburg-ob-der-Tauber, which is a work of Riemenschneider's own hand<sup>12</sup>, no direct borrowing, either in the total composition or in details, is encountered. Only some of the most general features in the figure of Christ agree with Schongauer's design. The influence of Schongauer's style, of course, is evident as everywhere in Riemenschneider's work.

In the four reliefs of the *Passion* in the Parish Church at Ochsenfurt, which are the work of an assistant, but a more skilful one than the carver of the Dettwang wings, Schongauer is exploited to the hilt but with clever rearrangements and combinations of motifs from



FIG. 4.—MARTIN SCHONGAUER.—St. John the Evangelist, detail from *The Crucifixion*, engraving. Courtesy: Washington, D.C., National Gallery.



more than one print, and occasional borrowings as well from Riemenschneider's own compositions<sup>13</sup>.

We can say positively that a drawing by the master guided the assistant who carved the relief of the *Nativity* on the right wing of Riemenschneider's Creglingen altarpiece (fig. 12)<sup>14</sup> in spite of the fact that the design for the kneeling figure of Mary adoring her child goes back to a Schongauer engraving with the same subject (Bartsch 4). The reason for our asser-



FIG. 6.—TILMANN RIEMENSCHNEIDER.—Lamentation, lindenwood relief from the collection of Würzburg University. Würzburg, Mainfränkisches Museum.



FIG. 5.—Workshop of TILMANN RIEMENSCHNEIDER.—Lamentation, stone relief, 1508. Heidingsfeld, Parish Church.

tion is that the relief uses only the main motif of the Schongauer *Nativity*, the figure of Mary adoring her child, but not its other details. Indeed Riemenschneider altered even this figure, simplifying its design through a much more sweeping curve for the mantle, and adapting a more expressive gesture of praying with simply folded hands instead of the dainty gesture of Schongauer's Mary.

In an earlier relief from around 1500, preserved in two halves in the Berlin and Aschaffenburg museums (fig. 14)<sup>15</sup>, Riemenschneider used Schongauer's "big" *Nativity* in the figure of Mary much more exactly. However, in adding the straw put under the end of Mary's mantle cloth on which the child is bedded, he introduces a motif from another Schongauer engraving, the smaller *Nativity* (Bartsch, No. 5) (fig. 13). This earlier work by Riemenschneider makes it evident that the Creglingen *Nativity* is a conscious correction

of that earlier effort according to the concepts of Riemenschneider's mature style.

The left half of that earlier relief with Mary adoring her (lost and restored) child, has been known since it entered the Berlin Museum in 1845. The right half, long hidden in private collections, was recently acquired for the Museum of the City of Aschaffenburg and is published here for the first time.

The figure of Joseph in this relief is not copied from the Joseph of Schongauer's print. It is inspired by a figure of Joseph in an engraving of the *Nativity* by Israhel van Meckenem (Bartsch, No. 35) (fig. 15)<sup>16</sup>. The stance of this figure, its distinct profile position, the motif of the coat folded back over Joseph's shoulder, was used by Riemenschneider even down to the peculiar system of folds in the mantle cloth. Yet Riemenschneider improved on the expressive qualities of this figure by taking the candle out of Joseph's hands—a niche in the wall in the back seems to have been designed to accomodate a now lost candle or a roll of taper—and letting him fold his hands over his walking stick as he looks meditatively toward the child.

The process observed here, the selective choosing from graphic sources, recasting motifs into a composition which ultimately will be all Riemenschneider's in its spirit, is typical of works like this one designed by the master himself and executed, at least in part, by his own hand. Riemenschneider's own personal participation in the carving of this relief is particularly evident in the expressive qualities of the figure of Joseph.

There are other *Nativity* reliefs from Riemenschneider's workshop, poorer in quality, entirely carved by assistants, that for this very reason rely much more closely on the preferred model, Schongauer's big *Nativity*. In 1900, Tönnies called attention to a copy of it in



FIG. 7.—Workshop of TILMANN RIEMENSCHNEIDER.—The Baptism of Christ, relief on the Gerolzhofen Altarpiece. Munich, Bavarian National Museum.





FIG. 8.—MARTIN SCHONGAUER.—The Baptism of Christ, engraving.  
Courtesy : Vienna, Albertina.

one of the medallions (fig. 16) in the wreath around the *Virgin with the Christ Child in the Rosary* in the pilgrimage church on the Kirchberg near Volkach, documented as having been produced in Riemenschneider's workshop in the years 1520-1521<sup>17</sup>.

Another copy of Schongauer's "big" *Nativity* by a pupil of Riemenschneider was published by the author 25 years ago. It is a relief which came from the chapel of the castle at Aub into the Mainfränkische Museum<sup>18</sup>.

We can add here a fifth *Nativity* relief in the Metropolitan Museum of Art in New York (fig. 17)<sup>19</sup> that follows the same Schongauer

engraving as exactly as a sculptor could do it. The sculptor simplified the design by doing away with the deep vista of space the Schongauer engraving offered, removing the background scene of the *Annunciation* to the Shepherds altogether, and filling the back arch behind the Holy Family, partially open in Schongauer's composition, with a solid stone wall all the way to the top. Although this is in line with the methods followed in the Riemenschneider workshop, certain peculiarities of the style of this carver and the types of Mary and Joseph point to an Alsatian workshop close to Schongauer's domicile<sup>20</sup>.

A very curious use of Schongauer models was discovered by Vöge in the *Altarpiece of the Annunciation* from Riemenschneider's workshop in the Church at Bibra (fig. 18), where the figure of the *Virgin* from one Schongauer engraving (Bartsch, No. 1) (fig. 19) is combined with the figure of the *Angel* from another (Bartsch, No. 3) (fig. 20)<sup>21</sup>. This Bibra altarpiece is almost certainly a work in which Riemenschneider himself took a part, judging from such beautiful details as the hand of the Virgin which prompted an admiring remark by Vöge<sup>22</sup>.

Both engravings by Schongauer (Bartsch, Nos. 1 and 3) were also used in Riemenschneider's workshop on another occasion, in a work of much lesser quality, the *Annunciation* medallion (fig. 21) in the wreath of the Volkach Madonna, carved

like all the rest by a rather mediocre assistant<sup>23</sup>. In composition this *Annunciation* roundel follows Schongauer's *Annunciation* in one sheet (Bartsch, No. 3), even to the inclusion of the unusual circular tent appearing behind the Virgin. In detail it also follows suggestions from Schongauer's *Annunciation* in two sheets (one sheet reproduced in fig. 20) (Bartsch, Nos. 1 and 2), as is evident from the fluttering choir mantle of the Angel, a motif easily translated into relief.

Occasionally Riemenschneider's own imagination could be stifled by the adaptation of a graphic design. An example is the relief *The Weighing of the Soul of Emperor Henry by St. Michael* on the Tomb of SS. Henry II and Cunegund, undoubtedly carved by Riemenschneider's own hand<sup>24</sup>. In this relief a Schongauer engraving, *St. Lawrence* (Bartsch, No. 56)<sup>25</sup>, was utilized for the figure of St. Lawrence. His action in throwing a chalice on the part of the scale which contains the Emperor's good deeds does not become evident at all in Riemenschneider's relief, since his right hand, which supposedly would have thrown the chalice on the scale, holds a book as in Schongauer's engraving. And yet Riemenschneider had changed the left hand which in Schongauer's engraving held the grill, the attribute



FIG. 9.—TILMANN RIEMENSCHNEIDER and assistants.—Altarpiece from the Chapel of St. Michael in Rothenburg-ob-der-Tauber, Dettwang, Parish Church.





FIG. 10 and 11.—MARTIN SCHONGAUER.—The Agony in the Garden, and the Resurrection, engravings.

of St. Lawrence, in order to let it point back to the Emperor's soul. This soul stands behind St. Lawrence, who recommends her to St. Michael. Why Riemenschneider did not change the right hand, too, is an unexplained puzzle, pointing toward the lack of a sense for dramatic action which seems to have been part of Riemenschneider's make-up.

A previously unnoticed use of a Schongauer engraving in Riemenschneider's workshop may be given here as a last example. It concerns the head of a crozier (Bartsch, No. 106) (fig. 23), encountered as model for the head of the crozier in the left hand of a statue of *St. Valentin*, attributed to Tilmann Riemenschneider and indeed convincing at least as a product of his workshop (fig. 22)<sup>26</sup>. This statue was in the Leinhaas Collection<sup>27</sup> and later in the Ortel Collection<sup>28</sup>. The sculptural rendering slightly simplifies Schongauer's design by leaving out the angels flanking the throne, but is otherwise close enough to assure dependence on the Schongauer print, which was also used as a model by other artists<sup>29</sup>.

The two lower reliefs on the wings of the Gerolzhofen altarpiece that Streit claimed to be copies from Albrecht Durer, *The Beheading of St. John the Baptist* (fig. 24) and the *Presentation of the Head of John the Baptist to Herod*, have been



FIG. 12.—Workshop of TILMANN RIEMENSCHNEIDER.  
The Nativity, relief on the Assumption Altarpiece.  
Creglingen, Herrgottskirche.

For the *Beheading of St. John the Baptist* showing Salome as she receives the head of the Baptist from the executioner. Streit had modified his statement that Riemenschneider copied Durer's woodcut of 1510 (Bartsch, No. 125) by adding that Riemenschneider "made some small but unessential alterations"<sup>32</sup>. Tönnies, who accepted Streit's thesis of the dependence of Riemenschneider's composition on Durer in the case of the *Presentation*, passed over Streit's claim in the case of the *Beheading of St. John the Baptist* in silence whereas Weber rejected Streit's assertion outright<sup>33</sup>. Knapp found in the *Beheading of St. John the Baptist* "reminiscences of Durer and his print of

discussed in a previous article in the *Gazette des Beaux-Arts*<sup>30</sup>. That the latter relief is copied "quite exactly" (*ganz genau*) from Durer's woodcut of 1511 (Bartsch, No. 126), as Streit stated<sup>31</sup>, is true if this statement does not preclude certain simplifications in the stage setting. These simplifications were made necessary by the change from a pictorial composition to a sculptural one, where arrangements of a still life sort as found on the small table in the foreground of Durer's composition seemed out of place and a greater concentration on the figures seemed advisable, resulting in the elimination of the table in the foreground, the two steps leading down to the middle ground where the main table stands, the canopy above this table and the ceiling of the room—essential elements for the spatial effect of Durer's composition which is lost in Riemenschneider's rather flat one-plane arrangement.



FIG. 13.—MARTIN SCHONGAUER.  
The small Nativity, engraving.



1510," but "oddly in reverse"<sup>34</sup>. The author, in his article already referred to, accepted Streit's thesis with Knapp's modifications<sup>35</sup>.

As the author has discovered since, this opinion about the source for the Riemenschneider version of the composition of the *Beheading of St. John the Baptist* must be corrected: Riemenschneider selected as a model for this relief not Durer's woodcut (Bartsch, No. 125) but Lucas van Leyden's engraving of the same subject (Bartsch, No. 111) (fig. 25)<sup>36</sup>.

Riemenschneider's relief conforms to Lucas van Leyden's engraving in every detail except in the figure of Salome which is turned in strict profile by Lucas van Leyden<sup>37</sup> whereas Riemenschneider turns her toward the beholder, with more stage presence but less sense for real drama. Lucas van Leyden's arrangement is psychologically motivated: Salome glues her eyes to those of the severed head of John the Baptist. In Riemenschneider's relief she stands in a more or less frontal position, and takes on a somewhat coquettish air through the S-curve in which her supple body swings upward to her exceedingly small head, bent only slightly toward John's head laid on the charger by the executioner.

The figure of this executioner, which we had supposed borrowed from Durer's woodcut *The Martyrdom of St. Catherine* (Bartsch, No. 120), about 1497 (fig. 27)<sup>38</sup>, was directly taken by Riemenschneider from Lucas van Leyden's engraving. It conforms not only in the stance of the body but also in the way the executioner holds his sword, pointed downward and touching the ground just behind the right elbow of the prostrate body of John the Baptist. Even the cap with its folded-up brim and the funnel-



FIG. 14.—TILMANN RIEMENSCHNEIDER and assistant.—The Nativity, linden relief. Berlin, Deutsches Museum (left half) and Museum of the City of Aschaffenburg (right half).



FIG. 15.—ISRAHEL VAN MECKENEM.—The Nativity, engraving. Courtesy: Vienna, Albertina.



FIG. 16. Workshop of TILMANN RIEMENSCHNEIDER.—The Nativity, medallion in the wreath around the Virgin with the Christ Child in the Rosary. Pilgrimage Church on the Kirchberg near Volkach, Germany.





FIG. 17.—ALSATIAN MASTER of the late 15th Century.—The Nativity, relief, New York, Metropolitan Museum of Art.

shaped system of the folds of the shirt, appearing below the short jacket, are the same.

Yet there is no doubt that the executioner in Durer's *Martyrdom of St. Catherine* is indirectly the source of Riemenschneider's figure since it evidently inspired Lucas van Leyden's back-view executioner<sup>39</sup>. Lucas van Leyden is known to have used Durer's graphic works as early as 1515, when in his engraving, *The Triumph of Mordecai* (Bartsch, No. 32), he copied the horse from Durer's engraving *Knight, Death and Devil* of 1513 (Bartsch, No. 98)<sup>40</sup>. Since Lucas van Leyden's engraving, *The Beheading of St. John the Baptist*, can be dated 1512 or 1513<sup>41</sup>, the date of the beginning of Durer's influence on him can be set back a couple of years<sup>42</sup>. The date 1512 or 1513 for his engraving also forces the

advancement of the date of Riemenschneider's Gerolzhofen altarpiece, which had been dated after 1511, to after 1513.

Lucas van Leyden also treated the subject of the *Beheading of St. John the Baptist* in a small painting in the John G. Johnson Collection of the Philadelphia Museum. This has been dated earlier, about 1509 (fig. 26)<sup>43</sup>. Similar to the engraving, it shows Salome in strict profile—although standing on the opposite side—and the prostrate decapitated body of John the Baptist. Yet the figure of the executioner is shown in an entirely different frontal view. Only the way in which he holds his long Gothic sword, again diagonally pointing downward, and lays upon the charger the head of the Baptist, again held by its hair, points toward the later figure in the engraving. Lucas van Leyden must have decided to change the executioner from a front view into a back view figure after he became familiar with Durer's *Martyrdom of St. Catherine* woodcut.

There are reasons which make it probable that Riemenschneider, although he relied on Lucas van Leyden for the general design of his executioner, also knew Durer's woodcut, *The Martyrdom of St. Catherine*. One is the peculiar way in which the executioner's feet seem to slide under the garment of the victim—found in the *Martyrdom of St. Catherine* and in Riemenschneider's *Beheading of John the Baptist*, but not in the engraving by



FIG. 18. Workshop of TILMANN RIEMENSCHNEIDER. The Altarpiece of the Annunciation, center part. Bibra, Church.

Lucas van Leyden, who spaces executioner and victim more apart. Another is the combination in the dress of Riemenschneider's executioner of the marked vertical seams of the trousers, also found in Lucas van Leyden's executioner, with the vertical stripes of the material seen on Durer's executioner. And as a last reason may be added the way the buttocks are marked in Riemenschneider's figure under the tightly drawn trousers whereas in Lucas van Leyden's figure the bulging shirt does not permit such clear separation as is shown in Durer's and Riemenschneider's figures.

The collapsed body of the Baptist in the relief, fallen forward on the ground with bent arms and legs drawn to the body, is completely copied from Lucas van Leyden, even down to the way the cloak



FIG. 19.—MARTIN SCHONGAUER.—The Annunciation, engraving. Courtesy : Vienna, Albertina.

covers the body, baring the right shoulder and arms, and to the system of folds of this cloak as they stretch across the back.



FIG. 20.—MARTIN SCHONGAUER.—The Angel Gabriel, engraving. Courtesy : Vienna, Albertina.

The only change Riemenschneider introduced is in the placement of Salome, who now stands so that the stump of the Baptist's neck and his hand come between her and the executioner: Riemenschneider evidently did not want to leave anything out that could have been of help in clarifying the story, whereas Lucas van Leyden, who in his earlier painting turned the bloody stump of the neck outward toward the beholder, must later have found this motif repulsive enough to hide it altogether. But Lucas van Leyden in placing the figures gave decisive consideration also to a spatial composition in clearly defined planes—a consideration entirely foreign to



Riemenschneider whose composition is much more bound by the two-dimensionality of Gothic art. Characteristic of Riemenschneider's thinking in these matters is the change in the background wall, which in Lucas van Leyden's engraving reaches only half across the stage,



FIG. 22.—Workshop of TILMANN RIEMENSCHNEIDER.—St. Valentin. Formerly, Munich, Ortel Collection.



FIG. 21.—Workshop of TILMANN RIEMENSCHNEIDER.—The Annunciation, medallion in the wreath around the Virgin with the Christ child in the Rosary. Pilgrimage Church on the Kirchberg near Volkach, Germany.

increasing the drama of light-dark values and giving a suggestion of deep space on the left. Riemenschneider draws the wall with neatly marked blocks of stone all across the stage: its up-and-down outline, much busier than Lucas van Leyden's was, produces variation in a purely two-dimensional line motif, where Lucas van Leyden had preferred the variation of a narrow stage and a deep thrust into space resulting in strong tonal variations<sup>44</sup>.

JUSTUS BIER.

## NOTES

1. Carl STREIT, *Tilmann Riemenschneider*, Berlin, 1888, p. 18. Cf. also J. BIER "Two Stone Reliefs from Riemenschneider's Workshop in Minneapolis," *Gazette des Beaux-Arts*, series VI, vol. XLIII, March 1954, pp. 165-178, with reproduction of the Gerolzhofen altarpiece as fig. 2.

2. A graphic artist of considerable influence on Riemenschneider not accounted for in this essay is the Master E. S. His impact on Late Gothic sculpture in general and on Riemenschneider specifically has been fully analyzed by Edith HESSIG, *Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik* (Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1), Berlin 1935, pp. 91-99. He can be omitted here since Riemenschneider never borrowed verbatim from this older master, although compositional arrangements and figural types found in engravings of E. S. often seem the starting point for the younger master. This is evident especially in some early works such as the *Münnerstadt Magdalen Raised by Angels*. For an analysis of the relationship of this work to E. S., cf. J. BIER, *Tilmann Riemenschneider, Die frühen Werke*, Würzburg 1925, pp. 42-49.

3. H. GRAF, *Gothische Alterthümer der Baukunst und Bildnerlei* (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, VI), 1896, No. 1330. Cf. also *Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern III, Heft VIII*, München, 1913, p. 114.

4. J. BIER, *Tilmann Riemenschneider, Die reifen Werke*, Augsburg, 1930, pp. 126-145, with reproduction on p. 141.

5. B. 23 is closest in the stance of the left foot and dress, with the cloaklike overcoat held together underneath the neck. But B. 25 (fig. 4), although the overcoat is cut in a straight sheet open-

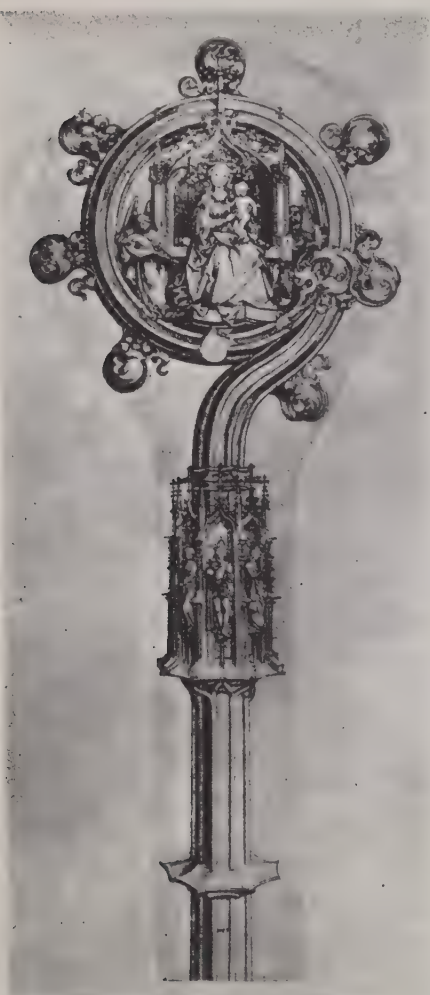


FIG. 23.—MARTIN SCHONGAUER.—Head of a Crozier, engraving. Courtesy: New York, Metropolitan Museum of Art.

ing on the sides with cut-out for the head and buttoned over the right shoulder, shows greater similarity in the arrangement of the piled-up cloth on the left shoulder and the curved piece of cloth below the hands that overlaps the straight folds of the dress.

6. *Ibid.*, pp. 152-157 with pl. 141. As a result of the bombing of Heidingsfeld in 1945, when fire destroyed the parish church, the relief fell from the wall and broke into about 150 small pieces. These were reassembled by the Würzburg sculptor, Georg Schneider, whose diligence saved the relief, according to Dr. Max H. von Freeden. In 1955 it was returned to Heidingsfeld where it is installed in the tower chapel of the Parish Church.

7. *Ibid.*, pp. 154f. and pl. 138 with reproductions of four lindenwood reliefs in the Deutsches Museum Berlin, the Römermuseum Hildesheim, the von Hertlein



FIG. 24.—Workshop of TILMANN RIEMENSCHNEIDER. The Beheading of St. John the Baptist, relief on the Gerolzhofen altarpiece. Munich, Bavarian National Museum.





FIG. 25.—LUCAS VAN LEYDEN.—The Beheading of St. John the Baptist, engraving. Courtesy: Vienna, Albertina.

Collection in Munich and the Dr. Heinrich Baron Thyssen-Bornemisza Collection in Lugano, and one papier-maché relief in the Deutsches Museum in Berlin, which was burnt down in 1945: cf. *Berliner Museen*, N. F. III, Heft 1 and 2, 1953, p. 20. On the Lugano relief cf. Adolf FEULNER, *Stiftung Sammlung Schloss Rohoncz*, III, *Plastik und Kunsthandwerk*, Lugano-Castagnola, Villa Favorita, 1941, p. 36f., no. 70 with pl. 29.

8. J. BIER, *Op. cit.*, p. 156f. with pl. 139.

9. Its dependence on Schongauer, discovered by Streit, has been accepted by E. TONNIES, *Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte XXII), Strasburg, 1900, S. 168, whereas A. WEBER, *Til Riemenschneider, sein Leben und Wirken* (3rd ed.), Regensburg, 1911, p. 211, rejects it as a mere supposition. He evidently failed to compare the Schongauer engraving with the relief.

10. Cf. MATTHEW 3, 16; MARK 1, 10; and *Heiligenleben*, Nuremberg (Koberger), 1488, fol. XLVIII.

11. Cf. J. BIER, *Op. cit.*, pp. 87-103 with reproductions on p. 96 and pl. 103.

12. *Ibid.*, pp. 25f., 41f., with pl. 81.

13. Cf. *Altfränkische Bilder* IV, Würzburg, 1898; *Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern* III, Heft II, München, 1911, p. 30; and Alfons PFRENZINGER, "Riemenschneider und Kitzingen," in *Bayerland*, XXXVI, no.

22, Nov. 1925, pp. 701-705. The relation to Schongauer was first pointed out by J. BIER, "Der Kitzinger Riemenschneider-Fund," in *Fränkisches Volksblatt*, 1926, no. 15 (Jan. 20, 1926). Cf. also H. SCHRADER, *Tilmann Riemenschneider*, Heidelberg, 1927, n. 324. The same Kitzingen church contains also four reliefs with symbols of the evangelists from Riemenschneider's workshop, adapted from Schongauer's roundels (Bartsch, No. 73-76) to square designs.

14. Cf. J. BIER, *Op. cit.*, p. 68f., 84, with pl. 101.

15. The photomontage of the whole relief I owe to the courtesy of Pr. Ernst Schneider, director of the Museum der Stadt Aschaffenburg. For the left half in Berlin, cf. Th. DEMMLER, *Die Bildwerke des Deutschen Museums*, III, Berlin and Leipzig, 1930, p. 181, with reproduction on p. 182, no. 406 (Vöge 218). It is attributed there to the "School of Riemenschneider." The right half in the Museum der Stadt Aschaffenburg (lindenwood without paint, height 60.5 cm, width 35 cm, which results in an over-all width of the reconstructed relief of 66.5 cm) will be fully discussed by the author in an article in *Aschaffener Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Untermaingebietes*.

16. Reproduced in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*, edit. by Ernst Buchner and Karl Feuchtmayr, Augsburg, 1928-1930, II, p. 165, fig. 123. The engraving goes back to a design of Hans Holbein the Elder; cf. Max LEHR in *Zeitschrift für christliche Kunst* IV, and Max GEISBERG, *Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem*, Strasburg, 1903, p. 133.

17. E. TONNIES, *op. cit.*, p. 196 with reproduction of the whole work on p. 197. Tönnies accepted this work as of Riemenschneider's hand, using it as support for his thesis of the decline of Riemenschneider's art in the master's later years. It is the work of assistants throughout. The author found a model of Riemenschneider's own hand for the figure of the Virgin and the Christchild. It is in the Dumbarton Oaks Collection of Harvard University at Washington, D.C. (Reproduced in: *Golden Gate International Exposition*,

San Francisco, 1939, Department of Fine Arts, Division of European Art, *Masterworks of Five Centuries*, no. 13; J. BIER, *Tilmann Riemenschneider Ein Gedenkbuch*, 6th ed. (Sammlung Schroll), Vienna, 1948, p. 106).

18. Inv. No. 32701. Reproduced in BIER, *Tilmann Riemenschneider, Die reifen Werke*, p. 68; and in *Kurzer Führer durch das Mainfränkische Museum auf der Festung Marienberg in Würzburg*, I, n. p. (Würzburg), 1949, p. 29, no. 174 with pl. 35.

19. Lindenwood without paint. Height 35 3/8, "width 28" without frame. Acquired in 1906. Acc. No. 06.161, "German, early 16th Century." I owe the photograph to the courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

20. For the Alsatian origin of this relief the *Nativity* from the high altar of the church of the Carthusian monastery in Strasburg should be compared and in addition to this somewhat earlier work (about 1470), the *Madona Adoring the Christ Child* from the Ortel Collection, the relief of *Christ on the Mount of Olives* by the Monogrammist H in the Berlin Museum and the group of *Christ and the unbelieving Thomas* from the Ullmann Collection, all works from the last quarter of the 15th Century. They are reproduced in Otto SCHMITT, *Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter*, Freiburg: Br. 1924, pls. 24, 28, 58f. A copy of the Schongauer *Nativity* by a Franconian sculptor, but unrelated to Riemenschneider, is encountered in a relief of an altarpiece of 1518 in the church of Frauen-Breitungen near Meiningen, as observed by Georg Voss in his chapter on "Thüringische Holzschnitzerei des Mittelalters und der Renaissance" in O. DOERING and G. VOSS, *Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen*, Magdeburg, n. d. (1905), p. 83 (with illustrations of the relief and the Schongauer engraving) and pl. 95. Cf. also G. VOSS in *Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens*, Herzogthum Sachsen-Meiningen I, 2, Jena, 1910, p. 58 with pl. after p. 56.

21. Wilhelm VÖGE, *Der Meister des Blaubeurer Hochaltars und seine Madonnen*, Monatshefte für Kunstwissenschaft, II (1909), p. 19, n. 2.

22. Our photograph shows the figures with a thick coating of paint, of which the last coat is from a bad restoration in the 19th Century. How easily the eye can err with works in such condition is evident from Riemenschneider's *Altarpiece of the Apostles* in the Kurpfälzisches Museum in Heidelberg which was considered by the author and others as a work of Riemenschneider's school before the paint was removed.

23. TONNIES, *op. cit.*, p. 196, was the first to point out the relation of this relief to Schongauer, although he did not go into detail about it. Cf. above n. 17.

24. Cf. J. BIER, "Riemenschneider's Tomb of Emperor Henry and Empress Cunegund," in *The Art Bulletin*, XXIX (1947), pp. 95-117 (especially p. 108 with fig. 15 opp. p. 101).

25. *Ibid.*, fig. 9 opp. p. 105.

26. Lindenwood. H. 111 cm.

27. Cf. Gustav A. LEINHAAS, "Meine Kunstsammlung," in *Die christliche Kunst*, IV (1907-1908), p. 129 with rep. on p. 133. Leinhaas describes the statue as "a holy bishop with the small figure of the donor." G. Anton WEBER, *op. cit.*, p. 219f., tried to identify the statue as St. Blasius with a youth seeking help for a throat disease. Yet, according to Joseph BRAUN, *Tracht und Attribute der Heiligen in der Bildenden Kunst*, Stuttgart, 1943, St. Blasius has as attributes candles, the head of a pig, or a hatchet. The statue probably represents St. Valentin shown with a cripple or epileptic, although the small figure here is not lying on the ground in the state of an epileptic seizure but standing beside the saint, holding his hands up in prayer and lifting his head upward toward St. Valentin's right hand raised in blessing. The praying gesture of the small figure is also found in an epileptic lying on the ground at St. Valentin's feet in the sculpture from the school of Riemenschneider in the Mainfränkische Museum, Würzburg (reproduced in *Kurzer Führer durch das Mainfränkische Museum auf der Festung Marienberg in Würzburg*, I, 1949 Nr. 165, Inv. Nr. 41425, fig. 37).

28. Sammlung Dr. Ortel. München, *Bildwerke der Gotik und Renaissance in Holz, Stein und Ton*, vornehmlich Deutsche Holzplastik, auction 6 and 7, May 1913, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin, p. 25, no. 82 with figs. on pls. 55-56.

29. Eduard FLECHSIG, *Martin Schongauer*, Strasburg, 1951, p. 290, found it used for the Virgin in a painting of the Holy Kinship in Wolgemut's Zwickau altarpiece (completed in 1479). Cf. also Julius BAUM, *Martin Schongauer*, Vienna, 1948, p. 34.

30. *Gazette des Beaux-Arts*, ser. VI, vol. XLIII, March 1954, pp. 165-178, with reproductions of the Durer woodcuts on pp. 170 and 172 and of the reliefs on p. 168.

31. Cf. STREIT, *op. cit.*, p. 18.

32. *Ibid.*

33. Cf. WEBER, *loc. cit.*

34. Cf. F. KNAPP, *Tilmann Riemenschneider*, Paderborn and Würzburg, 1931, p. 27.

35. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, ser. VI, vol. XLIII, p. 169.

36. Illustrated in Rosy KAHN, *Die Graphik des Lucas van Leyden*, Strasburg, 1918, pl. IV, and in F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, vol. X, Amsterdam, n. d. (1953), p. 133; also in Hugo DAFFNER, *Salome Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst*, München 1912, p. 207. Daffner also reproduces the Riemenschneider relief, yet does not realize its dependence on Lucas van Leyden's engraving.

37. It will be observed that the figure is strikingly similar to the temptress in Lucas van Leyden's engraving, *Temptation of St. Anthony*, of 1509 (Bartsch, No. 117), who also appears in strict profile. The figure reappears slightly modified in Lucas van Leyden's engraving *St. Mary Magdalen in the Clouds* of 1518 (Bartsch, No. 124).

38. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, ser. VI, vol. XLIII, p. 170 with fig. 7.



39. ROSY KAHN, *op. cit.*, p. 50, thought that Lucas was inspired by the soldier who holds Christ by a rope in the woodcut *Christ Bearing the Cross* (Bartsch, No. 10, about 1498) in Durer's *Large Passion*, an opinion rejected by JULIUS HELD, *Durers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, The Hague, 1931, p. 22, n. 3. That Lucas van Leyden used not this figure but the executioner in Durer's slightly earlier *Martyrdom of St. Catherine* is evident from a peculiar detail in the dress of the executioner which Lucas van Leyden took over: the stretch of shirt appearing under the short jacket. Durer's figure seems to be inspired in turn by the soldier seen from the back who appears to the left of Christ in Schongauer's large engraving *Christ Bearing the Cross* (Bartsch, No. 21). Of course, Durer had to correct the rocking stance of this figure by planting the feet of his figure firmly on the ground.—In *Gazette des Beaux-Arts*, ser. VI, vol. XLIII, p. 170, n. 9A, we pointed out that Durer's *Martyrdom of St. Catherine* served as model for a relief in Klein-Bottwar in Württemberg by a sculptor of the 1520's. We can point out here another case in which a sculptor used this woodcut as model: the relief with the *Beheading of St. John the Baptist* at the high altar of the hospital church at Horb. The executioner in this relief evidently depends on Durer's executioner although he is shown striking with his sword instead of drawing it. The kneeling position in which John the Baptist is shown, his hands folded in prayer, is similar to Durer's St. Catherine. Even the two figures to the right of the executioner and the distinct separation of foreground and background planes seem to be suggested by Durer's composition. The relief is discussed by LOUISE BÖHLING, *Die spätgotische Plastik im Württembergischen Neckargebiet* (*Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte*, X), Reutlingen n. d. (1932), p. 229 f. (with fig. 258) as the work of a younger sculptor who builds on the art of the master of the altarpiece on the high altar of the parish church at Oberndorf (Oberamt Herrenberg) (illustrated by Böhling, *op. cit.*, fig. 237-240). We believe the Horb altarpiece, dated by Böhling ca. 1510, to be a later work by the Master of the Oberndorf altarpiece, which Böhling dates about 1500. This master must have studied with Riemenschneider during his journeyman years, as Böhling has indicated.

40. Cf. MAX J. FRIEDLANDER, *Lucas van Leyden (Meister der Graphik)*, vol. XIII, Leipzig, n. d. (1924), p. 19.

41. According to Friedländer, *op. cit.*, p. 40, the engraving is to be dated 1512, whereas Hol'stein, *op. cit.*, p. 133, advances its date to 1513.

42. N. BEETS, *Lucas de Leyde*, Brussels and Paris, 1913, p. 29 n. 1, assumes, probably rightly, that Lucas van Leyden's engraving, *David Playing the Harp before Saul* (Bartsch, No. 27), dated 1508, already depends on Durer's woodcut *Martyrdom of St. John the Evangelist* (probably 1498, Bartsch, No. 61), which would set the beginning of Durer's influence on Lucas van Leyden even farther back.

43. Cf. LUDWIG BALDASS, *Die Gemälde des Lucas van Leyden*, Wien, 1923, p. 18 with pl. 2. In a review of the Bruges exhibition of 1902—where it was lent from the Somzée Collection at Brussels—MAX J. FRIEDLANDER dated the painting "as a work of the earlier time..., of about 1512." Cf. *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXVI (1903), p. 170. Yet in his work *Die Altniederländische Malerei*, vol. X, Berlin, 1932, p. 136 no. 129 (with rep. on pl. LXXVIII), he changed the date to "about 1510," two years earlier than his date for Lucas van Leyden's engraving with the same subject. GEORGES HULIN DE LOO, *Bruges, 1902, Exposition de Tableaux Flamands des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, Catalogue Critique...*, Ghent, 1902, p. 72, no. 272, had labelled the picture "Inconnu, vers 1520," expressly stating that he could not recognize in it the hand of Lucas van Leyden. Cf. also JOHN G. JOHNSON Collection, *Catalogue of Paintings*, Philadelphia, 1941, p. 31, no. 413; W. R. VALENTINER, *Flemish and Dutch Paintings*, Catalogue of a collection of paintings and some art objects, vol. II, Philadelphia (John G. Johnson), 1913, p. 54, no. 413. (The reproduction on p. 280 shows the paintings with wings—with inscriptions only—which according to FRIEDLANDER, *loc. cit.*, were added later.) The painting is only 12 1/8" × 9 1/8".

44. Riemenschneider's composition is used in reverse by the carver of a Franconian relief of the early 16th Century illustrated in O. DOERING and G. VOSS, *Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen*, Magdeburg, n. d. (1905), pl. 64, and in BENOÎT OPPENHEIM (ed.), *Originalbildwerke in Holz, Stein und Elfenbein usw. aus der Sammlung Benoit Oppenheim*, Berlin, Leipzig, 1907 no. 40, pl. 23). This

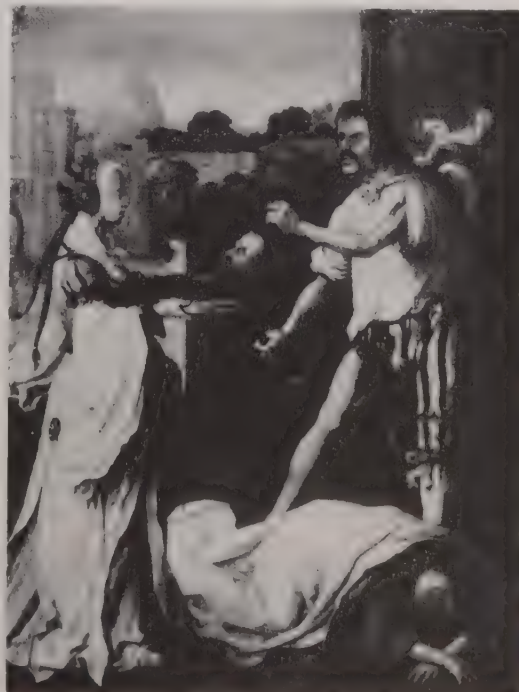


FIG. 26.—LUCAS VAN LEYDEN.—The Beheading of St. John the Baptist, painting. Philadelphia, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art.

sculptor, skilled in combining different elements in his composition, must have known not only the Gerolzhofen altarpiece, but also Riemenschneider's *Tomb of SS. Henry II and Cunegund* in Bamberg Cathedral, which reached completion in 1513, the very year in which the relief of the *Beheading of St. John the Baptist* for the Gerolzhofen altarpiece was probably carved. (Cf. J. BIER, in *Art Bulletin*, XXIX (1947), pp. 95, 98, 116 f.) Intent on a complex composition, he enlarged the number of participants by giving Salome a companion, a figure evidently inspired by Empress Cunegund's youthful companion in the relief *The Miracle of the Crystal Bowl* at Riemenschneider's Bamberg Tomb (illustrated *ibid.* fig. 13 opp. p. 101). Another addition is a male figure on the stair leading up to the banquet hall, which is seen through an arch somewhat like the arch opening an adjoining room in Riemenschneider's relief *The Removal of the Stone* on the Bamberg Tomb (illustrated *ibid.* fig. 10). Underneath this arch opens the dungeon. The relief was in the Lütkemeyer Collection in Koburg (exhibited in the Erfurt exhibition of 1903, no. 299), later, according to DOERING-VOSS, *op. cit.*, p. 45, in the Schweitzer Collection in Berlin, yet according to Benoit OPPENHEIM, *loc. cit.*, bought by him during the Erfurt exhibition. Linden painted, height 66 cm., width 53 cm. (without the new frame), restored: the nose of the executioner and part of the hilt of the sword. By the same hand is also a relief of *Christ in the House of Simon* which came from the Lütkemeyer Collection in Koburg (Erfurt exhibition catalogue of 1903, no. 300); into the Schweitzer Collection in Berlin (cf. DOERING and VOSS, *op. cit.*, p. 45 with pl. 64). It is based on the composition of Riemenschneider's relief with the same subject from the Münnerstadt altarpiece (illustrated *Gazette des Beaux-Arts*, ser. VI, vol. XLIII, fig. 8 on p. 175). According to DOERING-VOSS, *op. cit.*, p. 45, who did not realize the connection of this sculptor with Riemenschneider, "the artist seems to have been influenced by Veit Stoss."



FIG. 27.—ALBRECHT DURER.—The Martyrdom of St. Catherine, woodcut, about 1497.

#### RÉSUMÉ : *Les sources graphiques de l'œuvre de Riemenschneider.*

Aucune étude encore n'avait été faite avant celle-ci pour tenter de définir les principes qui ont conduit le sculpteur Riemenschneider et son atelier, à emprunter toute une iconographie à l'œuvre de Schongauer, Durer, Israhel van Meckenem, Lucas van Leyden. L'auteur révèle en particulier que la *Nativité* de Riemenschneider s'inspire à la fois de Schongauer et d'Israhel van Meckenem.

N.D.L.R. : Nous avons reçu, au moment de mettre sous presse, l'article de M. BIER, un article de Mlle HÉBERT, « Une copie de la Nativité de Schongauer dans les Grandes Heures de Vostre » ; cette étude qui s'appuie sur les mêmes gravures de Schongauer dont parle M. BIER, paraîtra prochainement dans la Gazette des Beaux-Arts.



# THE ROBBINS PRINT COLLECTION

In the town of Arlington, Massachusetts, there is a unique collection of graphic art too little known by American art connoisseurs and scholars. The collection consists of some 150,000 prints executed in all the graphic media, and was a gift to Arlington from Mr. Winfield Robbins (1841-1910), a member of one of the town's leading families. Mr. Robbins, who also bequeathed money for the building of the Town Hall of Arlington in memory of his father Amos Robbins, was a world traveller for the last 25 years of his life. During the course of his travels he gathered this collection of prints, which he presented to the town as he acquired the parts. The collection is housed in the beautiful Robbins Library, built by Winfield's aunt in memory of her husband Eli Robbins, the business partner of Amos. Upon Winfield's death he bequeathed a Trust Fund of \$ 25,000 for the care of and addition to the collection.

The collection is divided into two sections: the first has been given the title "Compositions" to differentiate it from the second which is made up entirely of Portraits. It was

Mr. Robbins' expressed intention to assemble the greatest number of portraits of the largest number of sitters possible for him as a collector to accumulate. After his death, his cousin Miss Caira Robbins continued to carry out his design. And from 1929 through 1948, in accordance with her wishes, contemporary portraits were added to the collection by Mrs. F. W. Achuff, who became curator. In addition, certain groups of subjects not complete at the time of Mr. Robbins' death were enlarged. The collection received an additional \$ 30,000 in 1949 as a bequest from Ida Robbins, Miss Caira's sister.

This enormous collection of portraits shows Mr. Robbins' historical propensity, and his bringing together literally hundreds of thousands of likenesses, biographically catalogued and liberally cross-referenced, proves of invaluable assistance to researchers. In a collection of this size, there will inevitably be many prints of primarily historical significance. The larger portion of the collection, nevertheless, is characterized by artistic excellence. Most

of the well-known graphic artists are represented, many in large quantities. There are numerous portrait woodcuts from the earliest printed books. Original etchings by Anthony Van Dyck are included, as well as a complete set of the *Iconography*, the series of portraits done by other engravers after his sketches. Several Rembrandt portrait etchings grace the collection, and there is the magnificent series of *Roman Caesars and Empresses* engraved by Gilles Sadeler. Examples of the artists working in the great school of engraved portraiture in France during the 17th century were acquired by Mr. Robbins. Robert Nanteuil, the leading master of this school, is one of the best exemplified artists in the collection; it owns about 50 of his prints. Other noteworthy groups are portraits by Faithorne, Marshall, R. White, the Bohemian etcher working in London—Wenzel Hollar, and the Van de Passes. There is a beautiful lithograph series of silhouettes, William Henry Brown's *Distinguished American Citizens*, published by Kellogg at Hartford, Conn. in 1844, which is now very rare. Another well represented school of portraiture in the Robbins Collection is the 18th century English Mezzotinters, of which there are approximately 300 prints. The evolution from its beginnings to the highest degree of subtlety developed by this school can easily be studied since the earlier workers in this manner, *i. e.* the Fabers, John Raphael Smith and Valentine Green, and some of the later workers such as the Wards and Charles Turner are included. Examples of less important etchers of the 19th century are numerous; some of the better known artists are also represented: Zorn, Legros, Bracquemond and Meryon. Such later, more advanced artists as Nicholson, Vallotton, Toulouse-Lautrec and Odilon Redon are also to be found. In the field of American graphic work, portrait prints by artists from Peter Pelham

and Edward Savage to Currier and Ives, and the 20th century artist John Sloan are present.

From this roster it is apparent that Mr. Robbins' vast collection, parts of which were first exhibited in 1906, offers a wealth of material to the historian and art scholar alike<sup>1</sup>. That he made it available for public enjoyment and use proves his generosity and civic interest to have been virtually inexhaustible.

Through the 50 years of the collection's existence it has unfortunately received very little general publicity. The local newspapers have intermittently reminded the citizens of Arlington of their unique and precious possession. Even then, only the portraits, enormous in number, were emphasized. But recent examination of the collection has brought to light the fact that there is another and equally interesting side to the Robbins Print Collection. This newly rediscovered section is made up of original and reproductive prints by great artists, of content and style as widely varied as the history of graphic art itself. The collection is now known to contain over 2,000 of these graphic compositions, plus 300 original drawings, never before catalogued or documented. Because of the fact that Mr. Robbins expressed only his desire to collect portrait prints, these engravings, etching, lithographs and all their variants, of high artistic merit have been more or less neglected during the years of work done on the collection. That Mr. Robbins was a subtle connoisseur, although he collected this type of print in less number than he did portraits, is made evident by their high quality and rarity; their range covers the great names in graphic art from the end of the 15th century through the 19th century.

MARILYN LAVIN.

1. Cf. the Catalogue : *Winfield Robbins Collection of Prints*, Arlington, 1906, 46 p.

RÉSUMÉ : La *Robbins Print Collection*, est l'une des plus importantes collections publiques de gravure de portraits, en Amérique. Elle représente environ 150.000 pièces, et est accessible au public, à la Robbins Library.



# LES FERDINAND ELLE

## A PROPOS DE DEUX INVENTAIRES INÉDITS

« Deux ou trois Ferdinand »

MICHEL DE MAROLLES (1672).

**L**E jeu qui consiste à attribuer les tableaux non signés est un des plus fascinants qui soient, mais trop d'historiens d'art s'y livrent de nos jours, et on en voit maintenant le danger. C'est pourquoi, nous voudrions revenir à la tradition des érudits du siècle dernier, et partir des sources écrites ou gravées, retrouver des éléments certains. Le cas de la famille des Ferdinand Elle nous le permettra une fois de plus.

Ferdinand Elle est un nom connu auquel on attache volontiers sans preuves les portraits non signés peints avant la génération de Nanteuil et de Lebrun.

Mais des documents et des gravures vont nous permettre aujourd'hui de préciser le style, l'activité et la vie de la famille d'artistes qui porte ce nom. On verra mieux, alors, les trois générations de peintres de ce nom, et des documents sûrs montreront pour la première fois quelles sont leurs œuvres.

Car Ferdinand Elle, ou mieux Elle dit Ferdinand, est un nom précédé d'un prénom qui est devenu un nom de famille<sup>1</sup>. L'ancêtre, Ferdinand Elle, serait né à Malines vers 1580 (plutôt que vers 1585)<sup>2</sup>; il est mort à Paris en 1649. Marié à

---

1. Jal lui a consacré, ainsi qu'à sa famille, dans son *Dictionnaire*, une notice intéressante, mais très incomplète. Dans le *Thieme et Becker*, au t. X, 1910, p. 463, G. JORISSENNE a essayé de différencier les Elle et de leur constituer un œuvre à chacun, mais son travail est encore imparfait.

Nous nous servons pour le nôtre avant tout des deux inventaires ci-dessous et de gravures. Celles qui sont réunies au Cabinet des Estampes au nom de Ferdinand sont peu nombreuses; nous avons pu en retrouver d'autres, grâce à l'*inventaire du fonds français* par M. Roger-Armand Weigert et aussi grâce à un Catalogue manuscrit très précieux des peintres de portraits dont l'œuvre est gravée, intitulé *Table alphabétique des peintres et des graveurs avec l'énumération des portraits qu'ils ont gravés*, 1704 (BN., Estampes, Ye 61, petit fol.).

2. D'après une note reçue de M. R. de Roo, archiviste et conservateur de la Bibliothèque de Malines, que nous remercions vivement de sa réponse prompte et précise, Emmanuel NEEFS (*Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, t. I, Gand, 1876, pp. 422-423) pense, comme Michiels, que « F. Elle vit le jour à Malines en 1612 ». On voit qu'il confond Ferdinand Elle l'ancêtre avec Ferdinand Elle le père. Neefs ajoute que certains biographes le font naître en 1631, ce qui est impossible. Il dit encore qu'il n'a trouvé aucun renseignement sur lui dans les archives de Malines, parce que l'artiste était calviniste.

MICHEL (H*istoire de la peinture flamande*, t. IX, p. 353, ne connaît aucune peinture de Ferdinand Elle (nom sous lequel il englobe sans le savoir trois artistes différents), et ne cite que deux gravures. Il parle avec éloges d'une *Annonciation* gravée d'après une composition de Elle en neuf feuilles, et qui était conservée à l'hôpital Sainte-Marie d'Ypres.



FIG. 1. — FERDINAND ELLE L'ANCIEN. — Portrait de Henri IV, vers 1600, gravure par Jean Morin (avant 1660). B. N. Est.

Nous ne savons comment il a pu identifier comme un Elle le portrait de la Mère Françoise de la Conception que nous ne connaissons que par une gravure anonyme datée de 1666.

3. Voir le partage de la succession de Ferdinand Elle et de sa femme Marie Ferdinand, 1<sup>er</sup> juin 1649, Min. central, XCI, 281. Pas d'inventaire après décès de leur mère, les meubles ayant été partagés à l'amiable.

4. Catherine-Marie épouse Pierre Barbot, bourgeois de Paris; Louise épouse Jacques Barbot, sieur de Trévilgras, écuyer à La Rochelle; Suzanne épouse Paul Pineau de Champfort.

5. Cassiopin meurt en 1657. Son inventaire après décès ne contient aucun tableau, mais révèle un grand nombre de dettes. Cf. Min. central, XCI, 17 oct. 1651. Une obligation de sa veuve (18 oct. 1651, *ibid.*) fait allusion à un engagement de Cassiopin « en langue hollandaise » envers son beau-frère Pierre Elle (29 sept. 1644). Cassiopin laissait quatre enfants : Thomas (23 ans), Louise (15 ans), Ferdinand (9 ans), Catherine (8 ans). Ferdinand sera notaire à Londres.

6. MAUMENÉ et D'HARCOURT, *Iconographie des Rois de France*, I, p. 211 et n° 325. Les auteurs indiquent, sans citer de sources, que Ferdinand Elle était à Fontainebleau en 1601, ce qui leur permet de dater le tableau de cette année.

Marie Ferdinand, il possède deux maisons à Paris, une rue de Seine et une autre, non loin, sur le fossé entre la porte de Nesle et la porte Dauphine<sup>3</sup>. Il a six enfants : quatre filles<sup>4</sup> dont une seule, Catherine, épousera un peintre, Jean de Cassiopin<sup>5</sup>, et deux fils, tous deux peintres, l'aîné, Louis Elle Ferdinand, et le second Pierre Elle.

De Ferdinand Elle l'ancien, nous avons un portrait d'Henri IV<sup>6</sup> (fig. 1) qui, d'après

2. (*suite*). Le rédacteur de cette liste s'est trompé semble-t-il à plusieurs reprises, confondant Ferdinand Elle avec Ferdinand Voët, en ce qui concerne le portrait de Barbot de Lardenne par Van Schuppen ou celui de Le Tellier.



FIG. 2. — FERDINAND ELLE L'ANCIEN. — Portrait de Pierre de Jode le Vieux, vers 1601, gravure par Pierre de Jode le Jeune, vers 1644. B. N. Est.



son type et son costume, date d'avant le mariage du roi, des environs de 1600. Ce portrait médiocre et gauche est connu par une gravure de Jean Morin (graveur de Philippe de Champaigne, mort en 1666). Morin a gravé aussi son portrait d'*A. de Thou* en le datant de 1617<sup>7</sup>. Son portrait de *Pierre le Jode le vieux* (fig. 2) date peut-être de cette époque; en effet, ce graveur anversoise se trouvait à Paris, au début du XVII<sup>e</sup> siècle et y a exécuté une immense estampe en douze feuilles, reproduisant le *Jugement dernier* de Jean Cousin le jeune (il dut passer par Paris en



Le vrai Portrict de la vénérable Mere Jeanne Françoise Fremiet de Chantal âgée de 65 ans Institutrice Pe come Mere et Religieuse de la Visitation de S<sup>te</sup> Marie decedée le 15<sup>e</sup> Decembre 1641 âgée de 72 ans

Gravé par Jean-Louis Roulet, sur l'original de S<sup>te</sup> Jeanne qui est

FIG. 4. — FERDINAND ELLE L'ANCIEN. — Portrait de Sainte-Jeanne de Chantal, gravure par Jean-Louis Roulet (mort en 1699). B. N. Est.



ANT DE LOMENIE  
CON<sup>te</sup> ET SECRETAIRE DESTAT

FIG. 3. — FERDINAND ELLE L'ANCIEN. — Portrait d'Antoine de Lomenie, 1622, gravure par Michel Lasne, 1637. B. N. Est.

1601, au retour de son voyage d'Italie). Son portrait, dans l'esprit de Rubens, est malheureusement très mal gravé par le fils du modèle, Pierre de Jode le jeune, vers 1644<sup>8</sup>. Ferdinand Elle l'ancien peignit également un portrait d'*Anne d'Autriche* et un du *comte de Soissons* qui furent gravés avant 1641 par Charles David<sup>9</sup>, ainsi

7. Le travail, par ailleurs si sérieux de G. Joris-senne dit que nous avons le portrait de *A. Thouan*; c'est ainsi qu'il traduit Thuanus (en réalité de Thou).

8. Pierre de Jode le jeune (né en 1606) a travaillé à Paris, et y a gravé une *Sainte Famille*, d'après Simon Vouet.

9. R.-A. WEIGERT, *Inv. fonds fr. XVII<sup>e</sup> siècle*, nos 67, 116 : Anne d'Autriche avec les mots : *Fleuris-ses, Immortelles*, etc.; le comte de Soissons avec l'excutit de Mariette.



FIG. 5. — LOUIS ELLE. — Portrait de Anne-Marie Bigot, dame Cornuel, peint vers 1650, gravé par Etienne Fessard. B. N. Est.



FIG. 6. — LOUIS ELLE. — Portrait de Charles, duc de Gonzague, gravure éditée par Michel van Lochon. B. N. Est.

qu'un du chirurgien *Jacques de Marquet*, exécuté en 1616 d'après la lettre de la gravure de J. Matheus de peu postérieure, qui nous le conserve<sup>10</sup>, un d'*Antoine de Loménie* (fig. 3) peint en 1622 d'après la lettre de la gravure de Michel Lasne exécutée en 1637<sup>11</sup>, et un de *sainte Jeanne de Chantal*, fondatrice de l'ordre de la Visitation (fig. 4) (vers 1610-1625).

Les textes lui donnent, de plus, un tableau peint en 1609, pour l'Hôtel de Ville, actuellement disparu, représentant les échevins, le procureur du roi et le greffier, comme dans les autres tableaux de ce genre<sup>12</sup>.

Dans l'inventaire de son fils, que nous donnons ici, nous trouvons plusieurs tableaux qui ne peuvent être peints par le fils en question, trop jeune pour avoir connu

10. B. N. Estampes, N2.

11. LE BLANC (*Manuel*, II, p. 499) lit, mal, le nom sous la forme d'Antoine le Moine.

12. Le texte a été donné par LE ROUX DE LINCY dans son *Histoire de l'Hôtel-de-Ville*; il est repris ensuite, dans le Cat. du Musée de Versailles par Soulié.



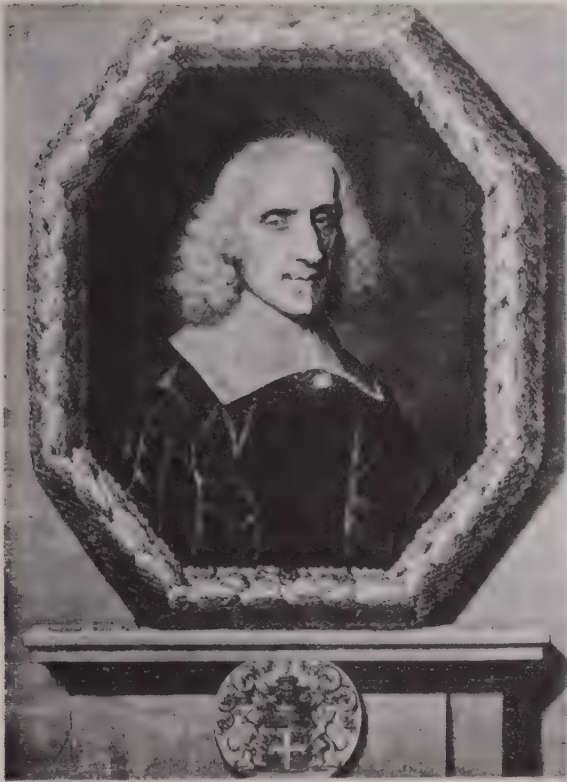


FIG. 7. — LOUIS ELLE. — Portrait de Gaspard de Fay de Saint-Jouin, maître des requêtes, gravure par Jean Frosne, 1659  
B. N. Est.

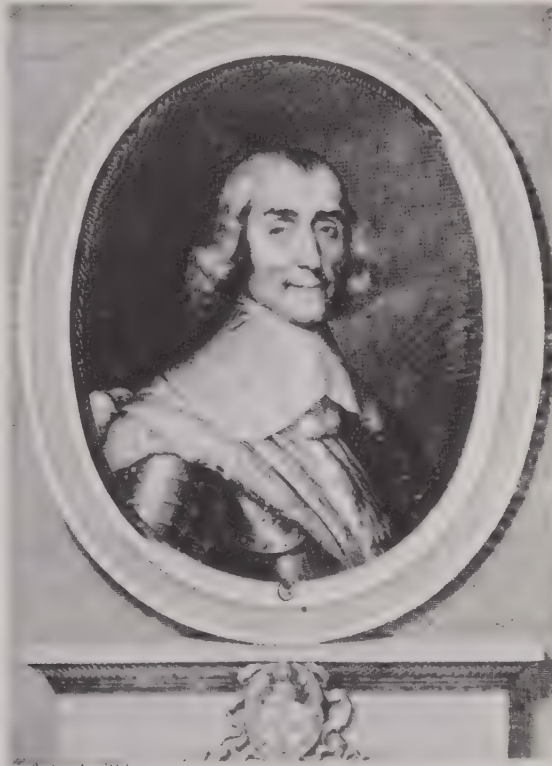


FIG. 8. — LOUIS ELLE. — Portrait du maréchal Fabert, vers 1659, gravure par François Poilly. B. N. Est.

les modèles, ceux du *chancelier Molé*<sup>12 A</sup>, de la reine-mère *Marie de Médicis*, de *Gaston d'Orléans* et de *Mme de Montglat*<sup>13</sup>.

Il faut donc les rendre à Ferdinand l'ancien, et on a vu que nous connaissons la trace de l'un d'eux, celui de *Marie de Médicis*.

On sait, enfin, qu'il a été un des maîtres de Poussin, lequel a « passé trois mois sous Ferdinand ». Or, son fils Louis Elle Ferdinand, a gravé en 1698 un portrait de *Poussin* avec la lettre *V. E. pinxit*. Cette « lettre » a été lue par Mariette<sup>14</sup> comme : *Valentin pinxit*. Le portrait peint existe au Musée de Dresde; peint lors du séjour de Poussin à Paris, en 1640, il porte l'inscription : *N. Poussin 1640*. M. Ch. Sterling l'a exposé aux *Peintres de la Réalité en 1934* (n° 122 bis), disant qu'on le suppose avec vraisemblance peint par un des Elle, mais qu'il est bien diffé-

12a. L'inventaire après décès de Molé, dressé en 1656, conservé à Champlâtreux, et publié dans les *Archives de l'Art français*, en 1887 (p. 275), ne renferme aucun portrait de lui. Mais on sait que les portraits de famille, restant au dehors des ventes, ne figurent pas dans les inventaires.

13. Mme de Montglat est la gouvernante des enfants de France (et particulièrement du petit Louis XIII), bien connue des lecteurs d'Héroard. Il fallait passer par elle pour faire le portrait de la famille royale, cf. une lettre de Marie de Médicis (1611) lui ordonnant de ne pas faire de *difficultés* pour laisser peindre le Dauphin par Decourt (B. N., ms. fr. 3649, p. 36 rc).

14. *Abecedario*, t. V, p. 358.

rent du portrait qu'on donne à Elle, celui d'*Henri II de Lorraine* du Musée de Reims. Sans vouloir résoudre l'attribution du tableau de Reims, faite par Loriquet vers 1880 d'après une gravure d'un autre personnage, nous serions tentés de rendre à Elle le vieux ce portrait de Poussin, dont nous proposons de lire la lettre *V.E.* comme *Vetus Elle*, Elle l'ancien dont ce serait une des dernières œuvres<sup>15</sup>.

On ne savait pas, jusqu'ici si Elle, flamand d'origine, avait été naturalisé français; or, à la fin de l'inventaire de Louis Elle son fils, dont nous donnons des extraits, figure la description des lettres de

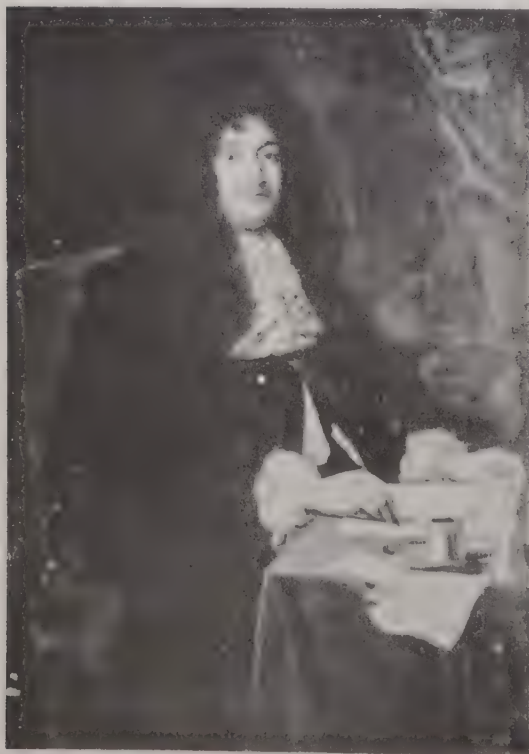


FIG. 10. — Portrait de Louvois, copie par Hérault, d'après Louis Elle. Musée de Versailles.



9 — LOUIS ELLE. — Portrait du comte de Dunois, 1660, gravure par Robert Nanteuil. B. N. Est.

naturalisation obtenues par Elle, et signées de Louis XIII, le 16 mars 1623<sup>16</sup>.

Louis Elle Ferdinand, dit Ferdinand père, né en 1612, meurt en 1689,

15. Il est bien difficile de dire si le portrait de Pierre Habert, daté de 1647 par la gravure de Pierre Daret, est son dernier tableau ou un des premiers de son fils. D'autre part, le portrait de Mme d'Effiat (mère de Saint Mars), cité dans l'inventaire, est vraisemblablement peint par lui; ne doit-on pas le rapprocher d'une gravure de Charles David, graveur de son père, représentant un portrait de femme avec pour légende : « *Beauté, de tant d'attraits...* » et à la fin une allusion à Diane et la mention : « *Ferdinand pinxit* », B. N. Est., Ed. 20, p. 83 (R.-A. WEIGERT, *Inv. du fonds fr., XVII<sup>e</sup> siècle*, inv. Charles David, n° 105), la gravure est citée par Jal (p. 474) lequel ne sait qui est cette *Diane*.

16. « *Lettres de naturalité obtenues de S. M. par défunt Ferdinand Elle..., signées enfin Louis, datées du 16 mars 1623, et sur le repli par le Roy, de Loménie, et scellées...* »



rue Mazarine. Il est un des peintres ordinaires de Louis XIV. D'Elisabeth d'Allemagne, fille d'un orfèvre, qui mourra en 1678, il a quatre enfants, trois filles<sup>17</sup> et trois fils, Louis Elle Ferdinand, aussi peintre ordinaire du roi, académicien, Jean Elle Ferdinand, peintre<sup>18</sup>, et un Pierre, mort âgé de 6 heures en 1662.

Louis semble, plutôt que son père, le grand homme de la famille. Les contemporains l'appellent Ferdinand père, et citent plusieurs portraits peints par lui, ceux de *Mme de Ragny*, de *l'abbé de Choisy*<sup>19</sup>. Il doit avoir fréquenté les salons et les cercles précieux, car des gravures du XVIII<sup>e</sup> siècle nous apprennent qu'il a peint *Mme de Grignan*<sup>20</sup>, *Mme de Sévigné*, *Mme de Lafayette*, *M. de Montausier*, *Ninon de Lenclos*<sup>21</sup>.

D'autre part, son inventaire permet de constater qu'il a peint plusieurs portraits de *Louis XIV*<sup>22</sup>, du *Grand Dauphin*, de *Mme de Montespan* et de sa famille, ainsi que de *Mme de Soubise*, de *Mme de Furstenberg*, du *chevalier de Hautefeuille* que nous ne connaissons pas, sans doute la plupart à la fin de sa vie.

D'après le même inventaire, il a peint également des sujets mythologiques, une *Musique* (c'est-à-dire un groupe de musiciens), des paysages, mais on doit le considérer avant tout comme un portraitiste.

Mariette le disait déjà, ajoutant que c'est « l'un des plus habiles peintres de portraits qui aient paru en France »<sup>23</sup>.

Nous pouvons suivre l'évolution de son style et de son talent grâce à plusieurs portraits gravés d'après lui : celui de *Charles, duc de Gonzague* (fig. 6) (gravure éditée chez M. van Locho), vers 1640 lorsque Elle a une trentaine d'années, est encore très conventionnel; celui de *Mme Cornuel* (fig. 5) (gravé au XVIII<sup>e</sup> siècle par B. Fessard) peint une dizaine d'années après, est plus intéressant. Mais la maîtrise de Elle s'affirme, autour de 1655, dans les portraits de *Fay de Saint-Jouin* (fig. 7), du *duc de Lesdiguières*, gravé par Lenfant en 1657<sup>24</sup>, de *François de Nesmond*, gravé par Jean Frosne en 1658, dans celui du *maréchal Fabert* (vers 1659) (fig. 8), de *Jacques de Chastenot* (gravé au XVIII<sup>e</sup> siècle par Sauvé), dans celui de *Charles d'Anglure de Bourlemont* gravé par van Schuppen en 1665<sup>25</sup>, dans celui de *Charles de Maupas*, gravé par Nicolas Regnesson, dans celui du *docteur Michel Lemery* gravé par Cor-

17. Louise, qui épousa un peintre, Jean Laurent; Marie, femme de Simon Lepage; et Judith.

18. Il a d'Anne Cattier, Paul et Uranie, morts jeunes tous deux. Son contrat de mariage (23 avril 1643) figure au répertoire du notaire Marreau, mais est en déficit dans les minutes (Min. central, XCVIII).

19. *Revue Universelle des Arts*, t. XV, p. 212, 280.

20. *Lettres de Mme de Sévigné*, éd. des Grands Ecrivains, t. 9, p. 454.

21. Une Ninon de Lenclos à mi-corps, gravée en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle, appartenait à la collection de lord Spencer. Elle est très proche de la gravure de Dambrun d'après Ferdinand qui la représente en buste. Nous ne savons comment fut exécuté le portrait de la duchesse de Kent, la "Good Countess", qui survécut à son mari de 1651 à 1698, et que grava Hollar (Cat. Parthey, n° 1539).

22. Rappelons la note prise en 1637 sous la dictée de RICHELIEU (*Lettres et instructions...*, t. V, p. 914) : « Champaigne ou Ferdinand peindra le roi s'il le trouve à propos ».

23. *Abecedario*, II, p. 224.

24. Mme LAMY-LASSALE, *Lenfant*, 1937, n° 65.

25. La gravure porte le nom du peintre inscrit de la façon suivante, par une sorte de calembour : L. L. dictus Ferdinandus.

nelis-Marinus Vermeulen, comme dans ceux du *comte de Saint-Paul* et du jeune *comte de Dunois* (fig. 9) gravés par Nanteuil en 1660<sup>26</sup>.

Ce n'est nullement un hasard si Nanteuil grave des œuvres<sup>27</sup> de Ferdinand au moment où sa gloire commence à s'affirmer, il rend hommage ainsi à celui qui l'a précédé, et qui a peut-être été un de ses maîtres.

Car Louis Elle est aussi graveur, probablement dans sa jeunesse; il a gravé un cahier de modèles pour les jeunes artistes : *Le livre original de la portraiture pour la jeunesse, tiré de F. Bologne et autres bons peintres*<sup>28</sup>, des compositions de Testelin et de Palma le jeune, plusieurs portraits, dont celui de *Poussin* que nous avons cité, et celui de *Maria Ruthen*, femme de Van Dyck<sup>29</sup>. Dès 1650, avant la mort du Maître, il fait paraître chez Pierre Mariette un *Livre de portraiture recueilli des œuvres de Riviera dit l'Espagnolet*.

A son talent correspond une suite d'honneurs; Ferdinand père est l'un des douze premiers académiciens, nommé le 1<sup>er</sup> février 1648<sup>30</sup>; il obtient le titre de professeur le 5 juillet 1659<sup>31</sup>; il expose au Salon en 1673. La présence d'un certain nombre de membres de sa famille à Londres, à La Rochelle, à Amsterdam laisse penser qu'il s'agit de personnes appartenant à la Religion réformée; en effet Ferdinand le vieux était d'une famille protestante comme son fils aîné, et tous deux furent, de ce fait, exclus de l'Académie royale en 1681; obligés d'abjurer à la suite de la Révocation de l'Edit de Nantes s'ils voulaient rester en France, ils furent réintégrés à l'Académie peu après, en 1686.

Ferdinand le père devait mourir le 12 décembre 1689<sup>32</sup>; nous n'avons, malheureusement, pas retrouvé son inventaire<sup>33</sup>.

\*  
\*\*

Pierre Elle, frère de Louis Ferdinand père dont nous venons de parler, est mort en 1665. Il a dû passer sa jeunesse en Hollande car, dans ses papiers, on trouve cité son *Livre-journal...*, écrit de sa main, commençant par ces mots : « Au nom de Dieu, 1642, à Amsterdam. » Aucune œuvre, semble-t-il, n'est connue de lui. Son inven-

26. Le Musée de Versailles conserve encore un *portrait de Louvois*, copie de Hérault, d'après Louis Elle (fig. 10) (M. V. 2186).

27. Petitjean et Wickert, n° 64, sans indication du nom de peintre, mais en signalant un tableau peint au Kings College de Londres.

28. Mariette en signale plusieurs planches d'après Primaticci, *les Saisons* du plafond de la galerie d'Ulysse (*Abecedario*, IV, p. 213).

29. Cf. MARIETTE, *Abecedario*, II, p. 209.

30. *A.A.F.*, 1851-1852, p. 358.

31. *A.A.F.*, 1851-1852, p. 409.

32. FIDIÈRE, *Billets de décès*, p. 47.

33. Son portrait par F. Gascar est à l'Ecole des Beaux-Arts (cf. *A.A.F.*, 1886, p. 39, et 1851-1852, pp. 362, 370). Gascar avait épousé sa fille Catherine (*Revue Art fr.*, 1884, pp. 147-150).



taire après décès inédit, que nous donnons ici, nous apprend qu'il avait des portraits de personnages de l'époque de la Fronde (peints comme nous avons cru le démontrer par son père), quelques sujets religieux et mythologiques, des sujets de genre. Mais on trouve chez lui surtout soixante-dix-huit portraits non décrits et quatre-vingt-neuf paysages, plus deux tableaux de *Mer* et deux d'*Embrasement*, ainsi que des estampes. Pierre Elle tient donc, comme le disait Mariette, le fonds d'estampes de son frère, et il doit avoir peint aussi des répétitions de ses portraits. Mais sa spécialité semble avoir été le paysage; on remarquera que ses tableaux sont estimés par le paysagiste Forest, qui est, peut-être, son élève.

\*  
\*\*



FIG. 11. — LOUIS ELLE, dit FERDINAND LE JEUNE.  
Portrait de Samuel Bernard. Musée de Versailles.

La troisième génération des Elle est représentée par Louis dit Ferdinand le jeune, fils de Louis Ferdinand le vieux. Il est né à Paris en 1648; il a épousé en premières noces Jacqueline David, et en secondes noces Jacqueline Desglatinays<sup>34</sup>. Il a été nommé académicien en 1681<sup>35</sup>.

Avant 1695<sup>36</sup>, il a quitté Paris pour Rennes<sup>37</sup> où il serait mort en 1717. Pour lui, comme pour son frère Jean Elle Ferdinand, Mariette est très dur, car il dit avec dédain qu'ils ont « profité du grand nom » de leur père. En réalité, Ferdinand le jeune a du talent, ainsi que le montre son portrait de Samuel Bernard, le miniaturiste, (fig. 11), conservé à Versailles après avoir figuré longtemps dans les collections du Louvre<sup>38</sup>, et comme le montrent aussi le portrait de *Mathurin Savary*, gravé en 1683 par Edelinck (avec le nom de Ferdinand junior), et le portrait d'apparat de *Denis Thierry* (1690) gravé par Duflos en 1711<sup>39</sup>.

GEORGES WILDENSTEIN.

34. Cf. *Revue de l'Art français*, 1898, p. 173.

35. *A.A.F.*, 1851-1852, p. 370.

36. M. D. Piper, conservateur à la National Portrait Gallery, veut bien nous indiquer un portrait conservé là, celui de Thomas Burnet qui porte, en haut, l'inscription suivante : " *Tho. Burnet Auctor Theoriae Tellicoris Etc ad vivum pinxit Romae Ferdinand 1675*". Pour des raisons de style, la Galerie le donnait à Ferdinand fils; des raisons historiques viennent le confirmer. Il est peu probable qu'un homme de 63 ans, très occupé, comme Ferdinand père, soit allé à Rome, tandis qu'il est normal qu'un jeune artiste de 26 ans, qui aura une carrière académique, soit attiré par l'Italie, où il travaille pour les étrangers de passage.

37. Son fils y est baptisé en 1695, cf. GRANGES DE SURGÈRES, p. 73, et *A.A.F.*, 1898, p. 173.

38. *A.A.F.*, 1852-1853, p. 369, et 1885, p. 158.

39. Mâcon lui attribue, plutôt qu'à son père, on ne sait pourquoi, un portrait de Mlle de Bourbon (future princesse de Conti), commandé en 1687 pour Chantilly (*les Arts dans la maison de Condé*, p. 45).

D'autre part, le tableau du Musée de Rennes (fig. 12), que nous reproduisons grâce à Mlle Berhaut, montre qu'il a cherché à se renouveler, et à devenir un peintre d'histoire.

## EXTRAITS DES INVENTAIRES APRÈS DÉCÈS DE PIERRE ET LOUIS ELLE FERDINAND

### INVENTAIRE DE PIERRE ELLE FERDINAND, PEINTRE ORDINAIRE DU ROI, MORT LE 3 SEPTEMBRE 1665

1665, 7 octobre.

#### TABLEAUX PRISÉS PAR PIERRE FOREST, MAÎTRE PEINTRE.

Ensuivent les peintures et tableaux... avec les estampes, qui ont été estimez par le d. Verjus...

- Premièrement un tableau représentant un *Corps de garde*, n° 1, prisé 20 l.
- Item un autre tableau représentant des *Fruits avec un globe*, n° 2, prisé 20 l.
- Item un autre tableau représentant un *Embrasement*, n° 3, prisé 20 l.
- Item un autre tableau de Mr le *Président Molay* [Molé], n° 4, prisé 30 l.
- Item deux tableaux représentant scavoir un *Danaë* et l'autre *Vénus*, n° 5, prisés ensemble 20 l.
- Item deux tableaux, l'un de *la Reine mère* [Marie de Médicis] et l'autre de *Monseigneur le Prince* [Gaston d'Orléans], n° 6, prisés ensemble 24 l.
- Item deux autres tableaux, un *Embrasement de Troyes* et une *Mer*, n° 7, prisées 20 l.

- Item un autre tableau représentant la *Vue du Pont-Neuf*, n° 8, prisé 40 l.
- Item un autre tableau représentant une *Mer*, n° 9, prisé 18 l.
- Item un autre tableau représentant une *Cuisine*, n° 10, prisé 18 l.
- Item quatre *Paysages*, n° 11, prisez 40 l.
- Item huit *Portraits*, tant d'homme que femme, n° 13, prisé 30 l.
- Item six toilles de différentes grandeur, n° 14, prisé 10 l.
- Item le *Portrait de Madame de Monglas* [Montglat], n° 15, prisé 10 l.
- Les n° 16 à 90 concernent des lots de tableaux ou de bordures sans détail, ainsi que 79 *Paysages*, 70 portraits (quelques-uns « non parfaits »), deux *Vierges*, deux *Crucifix*, deux portraits du *Roi* (n° 65) 15 l.
- Item un tableau d'une *Vénus* avec sa bordure dorée, n° 91, prisé 15 l.
- Item un paquet de bordures dorées, n° 92, prisé 15 l.
- Les n° 93 à 102 concernent des paquets d'estampes, prisés, chacun 4 l.

A.N., M.C., VI, 405.

### INVENTAIRE DE LOUIS ELLE FERDINAND, LE PÈRE

1690, 10 janvier

L'an mil six cens quatre vingtz dix, le mardy dixiesme jour de janvier, huit heures du matin, a la requeste de Jean Elle Ferdinand, peintre,

bourgeois de Paris, y demeurant rue Percée, paroisse St Paul, de sieur Louis Elle Ferdinand, peintre ordinaire du Roy en son Academie royale de peinture et sculpture, et de damoiselle Judith Elle Ferdinand, fille majeure,



usante et jouissante de ses biens et droitz, demeurans ensemblement, rue Mazarine, paroisse Saint-Sulpice, en présence de Maître Pierre Loricé, advocat en la Cour de Parlement... comme procureur de Simon Lejuge et Marie Elle Ferdinand sa femme...; les dictz sieurs Jean Louis et damoiselles Judith et Marie Elle Ferdinand, frères et sœurs, enfans et présumptifz heritiers, chacun pour un quart, de deffunct LOUIS ELLE FERDINAND leur père, Peintre ordinaire du Roy, à la conservation; des droitz et actions des dictes parties et tous autres qu'il appartiendra par les conseillers du Roy, notaires gardes nottes au Chastellet de Paris soubz signez fut, et a esté, faict bon et fidel inventaire et description de tous les biens meubles..., demeurez apres le decedz du dict deffunct, Louis Elle Ferdinand, arrivé le douziesme décembre dernier seize cens quatre vingtz neuf, trouvez et estans es lieux cy apres declarez de la maison où le dict sieur Louis et damoiselle Judith Elle Ferdinand sont demeurantz, et où le dict feu sieur Elle Ferdinand est decedé... Les dictz biens meubles et unstancilles d'hostel prises et estimez par Jean Loyseau, sergent a verge du Chastelet de Paris, juré priseur vendeur de biens meubles..., le tout aux protestations que les dites parties font respectivement que le present inventaire ne leur pourra aucunement nuire ne prejudicier..., et ont, tous, signé, fors la dicte Le Gras qui a déclaré ne scavoir escrire...

Ensuivent les tableaux pour la prisée et estimation des quels le d. Loyseau, sergent, a, du consentement des dictes parties, requis ... sieur Jean-Baptiste Bercy, maistre peintre, a Paris, y demeurant, rue des Cordelliers...

Item, soixante tableaux representans, entre autres, le portrait de *Madame de Montespan et sa famille*, un autre representant *Madame d'Effiat en Diane*, un autre representant *l'Europe*, un autre *une Madelaine*, un autre representant la dicte dame de *Montespan*, un autre de *Monseigneur le Dauphin accompagné de deux enfans*, un autre representant *Madame de Furstemberg*, prisez ensemble la somme de deux cens livres, cy 200 l.

Item, cinq grands portraits de différentes personnes, avecq leurs bordures carrées et do-

rées, prisés ensemble, ... la somme de quarante livres, cy 40 l.

Item, deux grands portraits avec leurs bordures ovalles dorées, un representant *Monseigneur le Dauphin à cheval*, et l'autre *Madame de Soubize*, prisez ensemble l'un portant l'autre la somme de 40 livres, cy 40 l.

Item, dix tableaux de différentes grandeurs avec leurs bordures dorées, dont deux representans *Paysages*, et les autres *divers Visages*, prisés ensemble la somme de trente livres, cy 30 l.

Item, cinq *Portraits du Roy*, trois grands et deux petits, avecq leurs bordures dorées, prisez ensemble, l'un portant l'autre, la somme de vingt livres, cy 20 l.

Item, vingt portraits, tant ovalles que carrez, tant grands que petits, representans *divers personnes*, prisez ensemble, l'un portant l'autre, la somme de cinquante livres, cy 50 l.

Item, onze grands portraits carrez representans *diverses personnes*, prisez ensemble la somme de trente livres, cy 30 l.

Item, quatorze tableaux, tant ovalles que carrez, representans differends portraits entr'autres deux *sujets de Musique*, un petit *saint Jean*, un tableau d'*Une femme qui bande les yeuz à un Amour*, prisez ensemble, l'un portant l'autre, la somme de quarante livres, cy 40 l.

Item, soixante tableaux, tant grands que petits, representans *divers personnages*, prisez le tout ensemble la somme de trente livres, cy 30 l.

Item, dix portraits, tant grands que petits, dont deux sont en ovalles et les autres carrez, qui sont de *differentes personnes*, prisez ensemble douze livres, cy 12 l.

Item, trois grands portraits representans *deux Vénus*, et l'autre *le Chevallier de Haute-feuille*, prisez ensemble trente livres, cy 30 l.

Item, quarante trois portraits, tant originaux que coppies, prisez le tout ensemble la somme de six livres, cy 6 l.

Item, trois petits tableaux, l'un a bordures dorées et les deux autres a bordures noires,

- prisez ensemble la somme de dix livres,  
 cy 10 l.  
 Item, une caisse de bois de sapin dans laquelle  
 s'est trouvé plusieurs *Estampes* de diverses  
 façons, tels quels, prisez ensemble la somme  
 de trois livres, cy 3 l.  
 Item, treize tableaux qui sont *Esbauches de*  
*testes* de diverses personnes, prisez ensemble,  
 trois livres, cy 3 l.  
 Tous les dits tableaux cy-dessus inventoriez  
 et prisez, peints sur toile.  
 Item, un tableau peint sur thoile représentant  
 le *Portrait du Roy a cheval*, prisé la somme  
 de douze livres, cy 12 l.  
 Item, deux cens cinq *estampes*, prisées ense-  
 mble la somme de quinze livres 15 l.  
 Item, soixante desseins de divers auteurs et  
 sujets, prisez ensemble six livres, cy 6 l.

Procedant au present inventaire, les dits sieur  
 Louis Elle et damoiselle Judich Ferdinand ont  
 déclaré qu'il y a quatre tableaux peints sur  
 toile, à l'exception d'un qui est une petit mi-  
 gnature peint sur bois, l'un des dicts tableaux  
 representans une *Suzanne et deux vieillards*,  
 un autre le *Portrait de la Reyne* [Anne d'Au-  
 triche], un autre un *Portrait d'homme* des  
 mains du sieur Charpentier, maistre peintre et  
 doreur a Paris, y demeurant rue de la Mortel-  
 lerye, lesquels tableaux lui ont esté mis en sa  
 possession par le dict feu sieur Elle Ferdinand  
 pour les vendre, et tenir compte du prix d'iceux  
 a la déduction de quelque peu de chose qu'il  
 luy est deu, dont le dict deffunt sieur Ferdi-  
 nand luy a fait un mémoire ou reconnaissance.  
 Et ont les dits Loyseau, sergent priseur sus-  
 dit, et le dit sieur Bercy, peintre expert, susdit,  
 signé...

A.N., M.C., XLV, 288.



FIG. 12. — LOUIS ELLE, dit FERDINAND LE JEUNE.  
 La présentation de la Vierge au Temple. Musée de Rennes.



# BIBLIOGRAPHIE

CHRISTOPHE BERNOUILLI. — *Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue*, Bâle, Birkhäuser, 1956, in-8°, 120 p., 32 pl.

Ce livre est le treizième de la Collection des *Basler Studien zur Kunstgeschichte* que dirige le professeur Joseph Gantner, où ont paru déjà de remarquables études, singulièrement celle de Mlle Maria Velte sur les proportions et les figures géométriques qui ont servi de base à la construction des églises gothiques. L'auteur reprend l'étude de l'abbaye de Sainte-Foy-de-Conques, et l'histoire de sa construction d'après les textes parvenus jusqu'à nous, tels que je les ai publiés dans le *Congrès archéologique de France* de 1937, et dans la *Petite Monographie* éditée chez Laurens. L'étude de l'édifice, et singulièrement des matériaux dont il est construit, permet d'établir les différentes campagnes de construction aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Je ne reviendrai pas sur ces questions que l'auteur résoud à peu près comme nous. Je suis étonné seulement de la date qu'il propose pour l'Annonciation encadrée par le prophète Isaïe et Saint Jean-Baptiste, actuellement au fond du croisillon nord : vers 1110, ce qui rapprocherait ce très beau groupe du chapiteau de la nef représentant peut-être l'arrestation de sainte Foy, et non l'épisode de David et Bethsabée, ainsi qu'on le dit généralement. La date proposée habituellement est 1130-1135, ce qui répond à l'hypothèse de l'abbé Rascol et de l'abbé Bousquet que ces statues étaient faites à l'origine, pour décorer le trumeau et les piédroits du portail occidental. Cette date se justifie par le rapprochement avec les personnages du fameux Jugement dernier de ce même portail, qui peut être daté de 1130-1135.

M. Bernouilli étudie et décrit avec grand soin toutes les sculptures de Conques — et elles sont nombreuses — et les répartit en groupes d'après des classements justifiés. D'autre part, il connaît tout ce qui a été écrit sur le sujet : sa bibliographie ne comprend pas moins de 426 numéros. D'excellentes photographies accompagnent le texte.

Dans sa conclusion, M. Bernouilli s'attaque au problème si souvent discuté de l'origine et du rôle des églises des routes de pèlerinages. Certes, il ne s'agit pas d'une école, mais d'un groupe d'églises élevées le long des routes de pèlerinage qui, quelquefois, font un détour pour s'en approcher, et qui présentent dans leur plan, leur élévation, leur volume, leur décoration, des ressemblances qui peuvent s'expliquer, soit par le passage de pèlerins architectes et sculpteurs, soit par l'adaptation de ces différentes églises à un programme commun, soit surtout par l'influence qu'a eue un grand édifice que, suivant un parti fréquent au moyen âge, on s'efforçait d'imiter ou même de copier. Sainte-Foy-de-Conques appartient à ce groupe qui est celui de Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Martin de Tours et Saint-Jacques de Compostelle.

MARCEL AUBERT.

G. BERNARD HUGUES. — *Small antique silverware*, chez B. T. Batsford Ltd., Londres, 1957, in-4°, 224 p., 249 pl.

La modeste même du titre montre bien que l'ouvrage n'est pas une étude systématique ni scienti-

fique de l'orfèvrerie anglaise. L'auteur poursuit un autre but à la fois plus général et plus pratique. En aidant à mieux connaître les objets, dont la découverte est encore facile, il flatte les manies des collectionneurs. Ce livre leur sera d'un grand profit. Il concerne la petite orfèvrerie, si nombreuse dans les demeures privées, plus restreinte dans les musées, et dont la rareté ni la valeur ne sont tout à fait consacrées.

Par son esprit, ce volume se rapproche de quelques autres très appréciés pour la diversité de leur documentation, tels qu'en publiait naguère Henri d'Allemagne. Formule aimable d'un écrit qui fait place à l'humour : ainsi nous est rapportée la recette d'un thé à l'anglaise, donnée par Thomas Worlidge en 1678 : "Let a few of these dry leaves stand in a covered Pot two or three minutes..., you may add, if you please, a little Sugar."

Le plan de l'ouvrage reflète les intentions de l'auteur : il n'est pas soumis à l'ordre chronologique mais au classement d'objets par catégories dont l'usage est bien fixé. Le texte commente une abondante illustration : deux cent cinquante planches, excellentes, dont certaines reproduisent plusieurs œuvres. En douze chapitres sont réparties des pièces d'un service de table : pots à lait et à crème, boîtes à sucre et à thé, paniers à gâteaux et "muffineers", auxquels s'ajoute une série plus pittoresque qui doit répondre mieux aux passions exclusives des collectionneurs : les porte-bouquets, les clochettes de table et les manches à gigot, les presse-citrons ou les pelotes à épingles, les boucles et les boutons. L'auteur s'applique à retracer, pour chaque série, l'évolution des formes à dater généralement de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il n'a pas toujours évité les répétitions dues au développement du style décoratif qui marque de façon identique des formes différentes. Pour sa défense, il faut convenir de la commodité d'un classement que W. W. Watts n'a pas écarté de la préface du catalogue de l'orfèvrerie du Victoria and Albert Museum.

Si ce groupement favorise les œuvres, il n'avantage pas les artistes. Les maîtres orfèvres occupent peu de place. On relève leurs noms dans l'index alphabétique entre les pinces à sucre et les tire-bouchons. Il convient pourtant de retenir et d'honorer les meilleurs auteurs de ces orfèvreries dont la forme répond parfaitement à la fonction : Joseph Smith, Jacob Margas, Jonan Clifton, James Godwin, George Smart, James Morson, Edward Coven, John le Sage. Enfin on eût souhaité plus nombreuses les planches de poinçons dont le choix arbitraire risque de décevoir les chercheurs.

Ce livre utile, destiné plus spécialement aux amateurs anglais, n'intéresse pas moins ceux du continent, puisqu'il leur révèle, pour reprendre l'expression de Bernard Hugues, le "gracious charm of the tea equipage". Il concerne des objets de curiosité : ceux-là ne livrent tous leurs secrets qu'à des collectionneurs déjà initiés au rituel un peu chinois d'un thé anglais.

MICHEL FARÉ.

WALTHER BUCHOWIECKI. — *Der Barockbau der Ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk, J. B. Fischer von Erlach, Georg Prachner Verlag, Wien, 1957, un vol. in-4°, 248 p., 94 ill.*

Les travaux de restauration exécutés à la Bibliothèque de Vienne en 1955-1956 ont été pour M. W. Buchowiecki l'occasion d'étudier en détail ce bel édifice. Après avoir retracé l'histoire des collections, depuis le duc Albert III, contemporain de Charles V et du duc de Berry et, comme eux, bibliophile, depuis la constitution d'une bibliothèque royale au xvi<sup>e</sup> siècle, l'auteur arrive à la création de la bibliothèque actuelle. En 1681, Léopold I<sup>er</sup> décide la construction d'un édifice spécial. Ce fut seulement en 1719 que l'empereur ordonna de la réaliser. Commencé en 1720 le bâtiment fut achevé en 1726, la décoration en 1730.

Qui est l'auteur de la Bibliothèque? On a parlé de Joseph Emmanuel Fischer von Erlach le fils, parce que son père Johann Bernard mourut le 5 avril 1723 après une longue maladie. M. W. Buchowiecki estime qu'on ne peut parler de Joseph Emmanuel qui acheva seulement au début de 1722 un long voyage en Italie, en France, en Allemagne. Le style de la Bibliothèque s'accorde avec celui des autres œuvres du père. Le fils se contenta de surveiller la construction. Les sculptures extérieures furent l'œuvre de L. Mattioli, le mobilier de Claude le Fort du Plessis, les statues intérieures de P. Strudel, les stucs de Camesina, la peinture des voûtes de Daniel Gran qui avait connu à Venise Seb. Ricci, à Naples Solimène et qui, à notre avis, se souvient surtout de la décoration du Père Pozzo à Saint-Ignace de Rome. Cet artiste venait de mourir à Vienne en 1709.

J. B. Fischer fut le créateur du style qu'on appela en Autriche le *Kaiserstil*, le style impérial, qui est une combinaison d'éléments italiens, français et autrichiens. M. W. Buchowiecki cite parmi les prédécesseurs français de Fischer, Lepautre et Marot. Les façades ont plus de rapports, si l'on tient à établir des comparaisons avec les œuvres de Boffrand. M. W. Buchowiecki énumère les bibliothèques antérieures de l'Italie et de l'Autriche, il insiste sur les ressemblances avec la galerie Colonna de Rome, due à Girolamo Fontana (1698-1703). Fischer établit au centre une coupole. M. Buchowiecki aurait pu citer la bibliothèque des Génovéfains à Paris (Lycée Henri IV), œuvre du Père de Creil et de J. de la Guépière le père, antérieure d'une quinzaine d'années, où l'on voit une coupole à l'intersection des deux salles, beaucoup plus modeste, il est vrai.

Cet ouvrage est une très utile contribution à l'histoire du baroque autrichien.

LOUIS HAUTECŒUR.

E. BALDWIN SMITH. — *Architectural Symbolism of the architectural Rome and the middle ages*, Princeton University Press, 1956, un vol. in-4°, 220 p., 175 ill.

M. Baldwin Smith, dans son livre *The dome, a study in the history of ideas*, paru en 1950, avait étudié le symbolisme du dôme, qui, d'après lui, représentait la hutte ancestrale, la tente des nomades; par

suite, le martyrium à dôme, le baldaquin étaient la maison céleste qu'habitait le bienheureux. Dans notre volume intitulé *Mystique et architecture, symbolisme du cercle et de la coupole*, écrit à la même époque, nous avons essayé de montrer combien ce symbolisme était ancien, comment il avait évolué sous l'influence des religions successives, était de funéraire devenu cosmique et comment ces idées avaient persisté dans les civilisations chrétienne, islamique et même moderne. M. Baldwin Smith reprend aujourd'hui dans ce livre dont le titre est beaucoup plus vaste que le sujet, l'examen de certains éléments que nous avons considérés, le dôme des palais, le ciborium, le baldaquin et apporte sur bien des points compléments et précisions.

M. Baldwin Smith part de la porte de ville, centre de la vie publique dans les cités orientales. La porte est le lieu où l'on reçoit le dieu, où le roi donne audience; à l'époque romaine elle est la porte du camp, emblème de l'*imperium*, la porte où l'on accueille l'empereur lors de l'*adventus*, du triomphe. Elle est couronnée d'une coupole sur certaines monnaies de villes thraces qui voulaient rappeler une visite royale; elle est flanquée de tours; une assimilation se produit entre la porte et l'épiphanie royale ou divine. Elle symbolise le ciel et devient à l'époque chrétienne la *porta coeli*.

La porte est constituée par un arc et l'arc à son tour est un symbole divin. La porte triomphale est appelée *arcus divorum*, certaines portes sont surmontées d'un dôme qui est la figure de l'*Orbs*, car l'empereur est *parens orbis*. Le dôme est par suite installé sur les palais, sur le vestibule impérial. Le cas de la *domus aurea* de Néron est bien connu. Le dôme peut être remplacé par un baldaquin, un ciborium. M. Baldwin Smith suit tous ces éléments en Orient, dans les royaumes hellénistiques, à Rome, à Constantinople, puis à l'époque chrétienne, dans l'Islam, chez les Mongols et aboutit à la Sublime Porte des Ottomans.

Cet ouvrage, très savant, qui est le résultat de nombreuses recherches, est une contribution à l'histoire de ce symbolisme qui, voici quelque vingt ans, semblait être à certains historiens une simple vue de l'esprit. Aujourd'hui des congrès se tiennent qui ont pour objet le symbolisme.

Peut-être pourrait-on regretter que M. Baldwin Smith n'ait pas cru devoir distinguer le symbolisme funéraire et le symbolisme cosmique, qui ont introduit parfois des formes analogues, mais dont les idées sont différentes.

M. Baldwin Smith ne voit dans le ciborium que le second aspect et ne parle pas du rôle de la tholos qui nous avait semblé essentiel. Les religions antiques qui ont donné à ces formes un caractère sacré présentaient parfois des conceptions différentes. Son explication nous paraît donc quelque peu unilatérale.

Certaines de ces formes aussi ont été réalisées par des architectes et parfois il faut faire intervenir les nécessités structurales. Les grands arcs ont besoin d'être butés et les tours n'avaient pas seulement un rôle symbolique, mais elles servaient aussi de massifs d'amortissement aux poussées. Le plan à cinq coupoles se justifie sans doute pour des raisons idéales, mais le dôme central est calé par les quatre coupolettes des angles. Les deux explications d'ailleurs ne se contre-



disent pas, elles se complètent. Il ne faut pas oublier cependant qu'un monument n'est pas seulement l'illustration d'un symbole, mais aussi le résultat d'un problème de construction. Cette petite réserve n'enlève nullement à ce beau livre son utilité et son intérêt. Souhaitons que M. Baldwin Smith exerce son érudition et son esprit critique sur d'autres formes symboliques, par exemple les plans. Il aura rendu ainsi de grands services aux historiens de l'architecture.

L. H.

JOHN WHITE, Ph. D. — *Perspective in Ancient Drawing and Painting*, Published by The Society for the Promotion of Hellenic Studies, London, 1956, 1 vol. in-8°, 87 p., 3 fig. dans le texte et XII pl. hors texte.

L'auteur affronte ici de redoutables problèmes. Les origines du rendu spatial constituent l'une des questions les plus importantes de l'histoire générale de l'art, mais c'est aussi l'une des plus difficiles et des plus complexes. L'inégalité quantitative et qualitative des documents conservés pour une période couvrant plus de six siècles, le laconisme et l'obscurité des témoignages littéraires, la diversité des recherches poursuivies, tour à tour ou simultanément, par les peintres antiques, rendent périlleuse toute tentative pour ramener à une formule unique la conception grecque ou gréco-romaine de la perspective : les vues trop simplistes comme les théories trop compliquées ont également chance d'être fausses. L'analyse méthodique et critique de M. J. White se recommande par son acribie et sa prudence.

Le premier chapitre de l'ouvrage étudie les peintures de vases grecs et italiotes. Amorcé vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., le rendu spatial des chars en mouvement connaît des progrès continus et rapides, mais le cas est à peu près unique : à la hardiesse et à la vigueur des raccourcis que l'on observe dès la fin du V<sup>e</sup> siècle dans cette série privilégiée, s'oppose la rareté et la timidité des représentations en perspective d'objets immobiles ; la figuration frontale sur une simple ligne de sol est la formule essentielle des décorateurs de vases. Peu à peu le raccourci s'introduit, il est vrai, dans la construction frontale, avec vue de face ou vue de dessous (jamais à « vol d'oiseau »), mais, à la fin du IV<sup>e</sup> siècle encore, la vue de côté, avec perspective en oblique, reste sporadique, incertaine et limitée pratiquement aux objets de petite taille. Dans son ensemble, l'art des peintures de vases ne reflète aucune théorie systématiquement élaborée de la perspective et les déformations du dessin au médaillon des coupes ne sont que décoratives.

Quelques textes grecs et latins, rappelés et commentés dans le second chapitre, attestent cependant l'existence ancienne de théories précises touchant la perspective. Les passages bien connus de Vitruve sur la « scénographie » sont, à l'avis de M. J. White, particulièrement révélateurs à cet égard : les termes *respondere*, *responsus* impliquent, selon lui, une correspondance exacte entre les lignes peintes et les données de la vision ; quant à l'expression *ad circini centrum*, elle suppose, nous dit-il, un point central de convergence dans la construction linéaire, c'est-à-dire

un point de fuite, coïncidant avec le centre de la base circulaire du cône visuel dans le plan du tableau. Qu'il ait été ou non réellement inventé par Agatharchos au temps d'Eschyle, un tel système de perspective « centralisée » se trouve mis en œuvre dans certaines fresques vers l'époque où écrivait Vitruve, ce qui confirmerait l'interprétation proposée. La Villa des Mystères (mur de fond de l'alcôve A dans le cubiculum 16), la villa de Publius Fannius Sinistor à Boscoreale (mur ouest du triclinium d'été, alcôve du cubiculum), la Casa del Labirinto à Pompéi (murs latéraux de l'oecus corinthien) en offrent des exemples.

Il s'en faut néanmoins que la « vanishing point perspective » soit seule utilisée dans les œuvres du Second Style ; elle apparaît au contraire comme une survivance provinciale, et si l'on considère, comme nous invite à le faire M. J. White dans son troisième chapitre, la suite des fresques pompéiennes, les recherches des artistes apparaissent orientées dans bien d'autres directions. Les peintures de l'Initiation dionysiaque, à la Villa des Mystères, sont conçues en fonction du volume spatial réel, pour un spectateur placé au centre de la pièce, et à diverses reprises, le point de vue d'où s'organise logiquement le décor des différents murs d'une salle est désigné par une petite mosaïque. Ailleurs, tout se passe comme si une grande composition initialement prévue pour un panneau unique avait été appliquée ensuite tout autour de la pièce (« wallpaper construction »). S'agit-il d'architectures peintes aux éléments symétriques, les fuyantes convergent deux à deux sur un axe de fuite (mais non pas toutes en un point unique), ou bien, dans certains ensembles complexes, on dirait que l'artiste s'essaie à une perspective « synthétique » où les impressions mouvantes de l'exploration visuelle sont traduites, sinon au juste par des déformations curvilignes, du moins par des « cassures » ou des changements de point de vue qui sont parfois d'un admirable effet esthétique. Enfin les tableaux mêmes, mythologiques ou pittoresques, qui interviennent de plus en plus nombreux à partir du Troisième Style, contribuent par la hardiesse de leur construction oblique à accroître la profondeur de la composition.

Que conclure ? Dans les tentatives multiples dont témoignent les œuvres conservées, s'exprime assez clairement, chez les peintres antiques, la préoccupation du rendu spatial. Mais il n'apparaît pas qu'ils se soient jamais arrêtés à la pure application mathématique d'une formule savante. « Artificielle » ou « synthétique », leur perspective est une création d'artistes pour traduire une expérience individuelle. De là l'émouvante richesse de ces tâtonnements qui, avec quinze siècles d'avance, préludent aux découvertes de la Renaissance.

Par les rapprochements ingénieux qu'il institue et par les interprétations originales qu'il présente, par l'ampleur de son information et par la pénétrante finesse de ses analyses, M. J. White prend place, avec cette étude, au rang des meilleurs spécialistes d'une question à laquelle Panofsky, Beyen et Miss Richter, pour ne citer qu'eux, avaient consacré déjà des travaux devenus classiques.

JEAN MARCADÉ.

GISELA KRIENKE. — *Bibliographie zu Kunst und Kunstgeschichte, Veröffentlichungen im Gebiet d. Dt. Demokratischen Republik, 1945-1953*, Hrsg vom Kunsthistorischen Inst. d. Karl-Marx Universität Leipzig, Verl. f. Buch. u. Bibliothekswesen, 1956, XII-2835.

Le répertoire que nous signalons ici apporte un bilan pour la période qui a suivi la fin de la guerre jusqu'à l'année 1953, en ce qui concerne les travaux émanant des Universités, Musées, Sociétés savantes de Berlin, Dresde, Halle, Iena, Leipzig, Rostock, Weimar, et des chercheurs gravitant autour de ces traditionnels foyers de culture englobés dans les frontières de l'Allemagne de l'Est. Classée méthodiquement, c'est une nomenclature des travaux publiés sur le territoire de l'Allemagne de l'Est, pendant près de dix années dans le domaine de l'histoire de l'art entendue au sens le plus large. La préhistoire, l'archéologie orientale, l'étude des anciennes civilisations américaines y trouvent leur place aussi bien que l'histoire de l'art européen. Disons, cependant, que les rubriques consacrées à chacun des pays de l'Europe occidentale sont brèves, l'art de ces pays, faute de documentation à jour ou de communications, ayant donné lieu à peu d'études. Toutefois, de nombreuses expositions consacrées à la peinture française se trouvent signalées, par les catalogues et comptes rendus auxquels elles ont donné lieu.

La moitié du volume est consacrée à l'art allemand. Cette partie de l'ouvrage se révélera des plus utiles, puisque le répertoire, très complet dans son plan, indique, aussi bien que les ouvrages proprement dits, les articles de revues et même les comptes rendus de livres ayant pour objet l'art germanique.

Plusieurs tables facilitent la consultation de cette bibliographie : table des auteurs, table des artistes signalés, des noms de lieux objets de travaux, des sujets. On notera parmi les sujets ayant fourni la plus abondante documentation : *Buchillustration, Karikatur, Landschaftsdarstellung, Theaterbau*. L'histoire du costume a donné lieu aux publications de l'Institut für deutsche Volkskunde, institut dépendant de l'Académie de Berlin et dont les *Veröffentlichungen* se sont enrichies récemment de deux beaux volumes abondamment illustrés. Très instructive est la liste des périodiques utilisés pour la confection de cette bibliographie, nous informant des revues qui paraissent dans l'Allemagne de l'Est. Un grand nombre d'entre elles semblent s'adresser au plus large public, telles les sept revues différentes portant le titre de *Kulturspiegel*...

GENEVÈVE LE MASNE.

HENRY S. OGDEN et Mrs. MARGARET S. OGDEN. — *English taste in landscape in the Seventeenth Century*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1955, in-4°, 224 p., 33 pl. (165 ill.).

Ce livre remarquable, d'une érudition étourdissante, est dû à des auteurs connus par leurs savantes bibliographies (M. Ogden a publié une bibliographie de la littérature anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle sur la peinture). Pour eux la bibliographie n'est pas une science morte, et on peut être sûr qu'ils tireront encore de leurs fiches de nombreux travaux très utiles.

Les auteurs ont voulu établir les connaissances sur le goût anglais en ce qui concerne le paysage, sur des bases incontestables ; ils ont dépouillé les traités techniques, les inventaires publiés ou inédits, les ouvrages littéraires, les œuvres de graveurs et de peintres. Ce dépouillement courageux et qui a dû durer des années est d'un intérêt capital, et donne en même temps les éléments d'une biographie.

Nous assistons, au cours de trois grandes périodes, à la naissance et au développement du goût pour le paysage ; à l'origine, le nom comme la chose est considéré comme flamand (en 1606 Henry Peacham écrit : "Landscape is a Dutch word"), et le paysage flamand aura toujours un grand succès en Angleterre, même lorsque le paysage idéal à la manière romaine passionnera les grands amateurs. Nous voyons bien ici l'origine de ce goût pour le paysage italien représenté par Claude Lorrain, Poussin (mal distingué de Dughet), Tempesta, Villamena, et nous avons pour l'introduction de ces maîtres en Angleterre des textes de première main. Nous voyons aussi le goût pour les paysages topographiques, et notamment pour celui de Perelle, de Hollar. Les auteurs nous montrent quelles classes sociales goûtent le paysage, dans quelles pièces de la maison on l'accroche (traité de Sanderson, 1658), comment lord Arundel conserve ses paysages à la campagne, comment le roi Charles I<sup>er</sup> ajoute aux collections royales, composées exclusivement de portraits, des paysages (vingt paysages et trente-six scènes ayant un paysage pour fonds ; l'inventaire est dressé en 1639 par Abraham van du Dort). Ce livre est indispensable à toute personne voulant travailler sur le paysage et sur le XVII<sup>e</sup> siècle ; son matériel, sa présentation simple en font un ouvrage de base qui ne sera pas remplacé. On sait que pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, il est en partie complété par le travail antérieur d'Elisabeth Manwaring, *Italian landscape in Eighteenth Century England* (New York, 1925).

GEORGES WILDENSTEIN.



# LA CHRONIQUE DES ARTS

## "STATE ASSISTANCE TO THE ARTS"

A Londres le 11 juillet 1957, la Chambre des Lords a discuté de 3 heures 46 de l'après-midi à 8 heures 46 du soir un projet de motion de lord Silkin : « Une aide de l'Etat aux Arts ».

Dans un long discours, bien composé, lord Silkin a attiré l'attention de l'Assemblée sur le besoin urgent d'augmenter l'aide de l'Etat aux Arts. Il a fait observer que l'intérêt du public pour eux était plus grand que jamais, que le nombre des peintres amateurs croissait, et que leurs œuvres étaient « vraiment bonnes ». L'Angleterre, dit-il ensuite, n'a jamais été, quoiqu'on dise, une nation de Philistins; maintenant nous pouvons réclamer la première place pour la sculpture; pour la peinture, les talents anglais sont prometteurs.

Or l'Art n'a pu subsister dans le passé que grâce à des patrons, des mécènes. Actuellement, l'Etat doit se substituer à eux, et le fait, mais de façon très dispersée, car les Arts, en Angleterre, dépendent de plusieurs organismes différents : le Chancelier de l'Echiquier, le Ministère de l'Education (National Gallery et autres galeries nationales), le Ministère des Travaux Publics (Victoria and Albert Museum), l'Art Council (reçoit un fonds annuel de l'Echiquier), les gouvernements locaux (depuis 1948), le Parlement (pour certains édifices); une loi de finances de 1956, enfin, permet de payer les droits de succession au moyen d'œuvres d'art. Cette complexité amène l'orateur à souhaiter la publication d'un *livre blanc* sur l'emploi de l'argent ainsi donné.

L'Etat, en tout cas, n'est absolument pas assez généreux : l'Art Council reçoit cette année 985.000 livres pour le théâtre, les expositions, la poésie; la National Gallery 12.500 livres, et la Tate 10.000 (le chiffre a été rectifié, cette somme de 10.000 est à ramener à 7; les trois autres venant d'une aide exceptionnelle pour acheter une sculpture). Tout cela est insuffisant, lord Silkin demande un million de livres en plus.

Dix-sept orateurs succèdent à lord Silkin, le Viscount Esher, l'Earl of Crawford and Balcarres, lord Cottesloe, l'Earl of Ilchester, lord Croft, lord Methuen, lord Blackford, l'Earl of Huntington, l'Earl of Haddington, l'Earl Haigh, lord Strabolgi, l'Earl of Wemyss and March, lord Pakenham (nous passons ceux qui ont parlé du théâtre, de la poésie, de l'Opéra). Avec sérieux et pompe, se traitant de « noble lord », félicitant l'un d'eux, tout jeune, qui prononçait son premier discours (*maiden speech*), ils ont, à l'exception d'un seul (lord Blackford) développé les arguments de lord Silkin.

Ils ont rappelé qu'en 1882, la National Gallery recevait deux mille livres de moins qu'aujourd'hui, soit 10.000 livres par an, mais qu'avec cette somme elle pouvait acquérir dans l'année un Botticelli, un Giorgione et un Mantegna. Ils ont insisté sur la pauvreté de ce Musée célèbre, et sur son incapacité de « combler ses trous » (*gaps*), les tableaux se vendant très cher. Lord Cottesloe a fait remarquer combien le Musée paraîtra vide lorsque, dans trois à cinq ans, la galerie de l'Institut Courtauld sera élevée, et que cette fondation retirera ses tableaux de Trafalgar Square.

Quant à la Tate Gallery, elle a une immense responsabilité, et bien peu de moyens. Elle ne peut penser à acheter des tableaux modernes. Le British Museum est très pauvre, il ne peut rouvrir ses locaux; son manque de personnel l'expose à des vols importants et impossibles à éviter. La National Portrait Gallery reçoit 1.200 livres par an, le double seulement de ce qu'elle recevait en 1920, et ne peut acheter un seul portrait contemporain. Les Musées provinciaux sont ruinés; le Holborne Museum de Bath est sur le point de fermer. Cette misère est soulignée par Sir Philip Hendy, comme Président de la Museums Association.

D'autre part, l'Art Council est trop pauvre, il ne sait où organiser des expositions en province.

En Ecosse (lord Haddington), il n'existe pas de galerie d'art moderne; le local prévu en 1930 pour l'élever à Edimbourg étant depuis vingt-sept ans occupé par des locaux administratifs, le Musée National ne peut présenter sa collection (et pourtant, il ne peut être transformé avant 1962). Le Royal Scottish Museum n'a même pas de salle de conférences (le plan est entre les mains du Ministre des Travaux Publics depuis des années), la National Library of Scotland, si belle, si grande, n'a pas de personnel.

Le jeune lord Croft a indiqué que l'Angleterre était presque le seul pays qui ne contribuait pas aux dépenses de ses délégations d'art aux conférences de l'Unesco.

L'aide à apporter aux artistes vivants a été étudiée par deux des lords. L'Earl Haigh propose de ne plus donner d'argent aux jeunes que certains organismes aident, mais de réserver les fonds pour des hommes qui « commencent à promettre ». Ceux-ci recevraient d'assez fortes sommes afin de les aider à se réaliser entre deux expositions de leurs œuvres. Mais la difficulté consisterait à chercher une personne douée de connaissances et du sens de la discrimination pour faire cette répartition. L'Earl of Huntington proclame aussi qu'il faut aider les artistes; il voudrait voir appliquer en Angleterre le système français du 2 % du coût de la construction réservé pour des sculptures ou des peintures.

Lord Cottesloe a insisté sur le danger des exportations; évidemment, a-t-il dit, en principe l'exportation est impossible, l'Etat ayant le droit de retenir les œuvres de première importance. Mais dans ce cas il lui faut les payer, et il ne le peut pas. Il a cité le cas du portrait de Napoléon par David, peint pour le duc d'Hamilton qui est maintenant à Washington, bien que la National Gallery n'ait pas de David, et le cas du Clouet de la collection Cook, *la Femme au bain*, évidemment discuté, « *perhaps mere furniture piece, but certainly a furniture piece de luxe* » qui est, aussi, maintenant à Washington. Afin de limiter l'exportation, lord Methuen a conseillé de faire dresser des listes d'œuvres d'art des collections particulières, surtout en ce qui concerne les Vieux Maîtres, utiles au savant et à l'expert, elles seront publiées par l'Institut Courtauld qui s'en occupe dès maintenant.

Mais, comment remédier à la situation difficile devant laquelle se trouvent les Musées et les artistes? En obtenant que l'Etat donne beaucoup

plus pour les Musées; la National Gallery demande une augmentation de 70.000 livres, et la Tate moins. C'est trop peu, dit lord Cottesloe, il faut leur donner davantage; lord Strabolgi suggère 32.000 livres pour la Tate; lord Crawford demande plusieurs millions. D'ailleurs, on peut se procurer de l'argent de diverses manières; si les Amis des Musées donnent moins que ceux des Musées américains, on peut faire un appel au public dans les expositions de l'Art Council; on peut faire payer l'entrée jusqu'à un shilling, car les Musées sont actuellement encombrés d'un public qui utilise largement leur gratuité; lord Blackford signale qu'il a reçu une lettre d'une dame se plaignant véhémentement du public de la National Gallery; les gens viennent y dormir, les enfants courent bruyamment dans les salles.

D'autres moyens sont indiqués pour trouver de l'argent : donner à l'Art Council une partie des sommes reçues par le British Council (lord Croft), réorganiser tout, et créer un Ministère des Beaux-Arts rattaché au Ministère de l'Education (lord Methuen), se rappeler qu'on dépense 480 millions de livres pour apprendre aux enfants des notions sur les arts et qu'on interrompt cela lorsqu'ils sortent de l'Université (Viscount Esher), bien voir que le budget des Beaux-Arts représente la 7050<sup>e</sup> part du budget destiné à encourager le développement des porcs (*pig subsidy*), émouvoir l'opinion en comparant le budget anglais au budget du Canada, où le Council des Arts reçoit 50 millions de dollars, et où les dépenses pour la peinture montent à 130.000 dollars (lord Methuen). Le même lord Methuen qui est, peut-être, celui qui a cherché le mieux, non seulement à dénoncer les erreurs de l'Etat, mais à trouver des remèdes, a rappelé un article de notre ami Denis Sutton paru dans le *Financial Times*, et a, avec lui, proposé d'appliquer à l'Angleterre le système employé aux Etats-Unis de détaxe pour les dons faits à un Musée dans l'année.

Enfin les divers orateurs ont exprimé leur intérêt pour l'Art, lord Haddington a rappelé le mot d'Oscar Wilde : *the secret of life is art*, et lord Pakenham s'est demandé si le gouvernement allait prendre le parti des Philistins ou celui des amateurs d'art.

Le patronage de l'Etat et son extension, ont donc été souhaités vivement par les orateurs. Un seul d'entre eux, lord Blackford, a exprimé l'opinion contraire. Il a proclamé d'abord qu'il n'était nullement un Philistin, qu'il aimait l'art, et était



collectionneur, qu'il se montrait fier des Musées et des châteaux de son pays. Mais, dit-il, nous payons trop d'impôts, et nous ne pouvons rien faire de plus. Ne soyons pas jaloux des départs d'œuvres pour l'étranger.

Les œuvres se vendent évidemment très cher : lord Cottesloe rappelle qu'un tableau de Gauguin, « artiste qui n'est pas, à mon avis, de vraiment première classe », a été acheté 100.000 livres; l'Earl of Crawford signale qu'un « propriétaire de bateaux grec » a acquis une peinture du XIX<sup>e</sup> siècle pour 104.000 livres que lui disputait un de ses confrères (*the rocket, indeed, can become something of a racket*). Faut-il vraiment acheter si cher « *at the top of the market* » des œuvres exceptionnelles qu'on ne reverra sans doute pas? La plupart des orateurs le pense. Mais lord Blackford proteste; il estime que l'achat des impressionnistes n'est pas raisonnable actuellement, et comme on proteste, il demande si lord Crawford et lord Cottesloe étaient si favorables à l'art français en 1900; lord Crawford lui fait observer qu'en décembre 1900, il n'était encore âgé que d'un mois. Mais lord Blackford continue : il fait remarquer que les peintures exécutées par des Anglais reviennent d'Amérique où elles sont peu recherchées en ce moment, et il annonce qu'il a acheté un petit paysage de Gainsborough. C'est le moment, dit-il, « au risque de me ridiculiser », d'acheter des œuvres de Landseer, le Rubens anglais.

Lord Mancroft, sous-secrétaire du Home Department, a répondu au nom du Gouvernement. On augurait fort peu de cette réponse, car le Viscount Esher avait annoncé que lord Mancroft est « *well schooled in the bland art of refusal* ». Les prévisions ont encore été dépassées, car l'orateur, très habilement, est resté dans

le vague; il a annoncé de « bonnes nouvelles » pour la salle de conférences du Royal Scottish Museum, il a parlé de ses entretiens sur la situation avec le Chancelier de l'Echiquier, et a promis non pas une augmentation, mais « des appuis spéciaux dans des cas spéciaux », et il a rappelé que c'est grâce à l'un de ceux-ci (s'élevant à 80.000 livres) que la *Pieta* de Van der Weyden a pu être achetée récemment par la National Gallery. Prenant prétexte de l'absence de nombreux orateurs précédents, il a déclaré ne pouvoir répondre à toutes les questions, et il a assuré la Chambre que « tout le monde, lui compris, souhaitait pouvoir dépenser plus pour soutenir les arts ».

Ces discours ont duré cinq heures; ils occupent 90 colonnes du rapport officiel des Parliamentary Debates. Certains signes prouvent qu'ils ont été écoutés avec un peu de découragement : le Ministre de l'Education ne s'était pas dérangé; l'Earl of Huntington a fait observer que si chacun était d'accord pour parler, personne n'était favorable à une motion. Les lords ont quitté la salle les uns après les autres; lord Blackford le premier, vers 6 heures 41, disant qu'il *devait* dîner à huit heures moins le quart, et, devant cette désertion progressive, lord Silkin a retiré sa motion « avec regret », en constatant toutefois que, le gouvernement, par la voix de lord Mancroft, n'avait exprimé aucune *sympathie* pour les arts et les artistes.

Cette fin de séance fait penser à celle qu'évoquait dès 7 heures 28 lord Strabolgi, rappelant qu'en 1954 il avait « choqué tout le monde » en parlant de la pauvreté des Musées et qu'il avait retiré sa motion, le gouvernement ayant promis de « faire quelque chose ».

G. W.

## DANS LES MUSÉES

### FRANCE

Dans l'**Annuaire des Conservateurs des Collections Publiques de France** pour 1957, la liste des membres par ordre alphabétique est suivie d'une liste de Musées, par ordre alphabétique également, avec indication de leurs conservateurs et assistants membres de l'Association; cette dernière liste rendra des ser-

vices éminents car on ne savait où trouver ces renseignements, même dans des publications officielles.

o

Le 9 septembre, M. Félix Gailard a signé un décret attribuant au Musée du **Louvre** les deux étages supérieurs du **Pavillon de Flore**. Il a visité le même jour les locaux

évacués qui représentent une surface de neuf cents mètres carrés. Le ministre a bien voulu annoncer que l'évacuation des autres étages du Pavillon se ferait dans dix-huit mois.

La presse parisienne a accueilli avec une vive satisfaction cette nouvelle; elle réjouit particulièrement *Arts* et la *Gazette* qui faisaient campagne dans ce sens depuis cinq ans.

A ce même sujet, dans le *Figaro*,

le 10 septembre M. André Billy a raconté comment le Louvre a failli brûler le 24 mai 1871.

Un article de Mme Hélène Adhémar (*Arts*, 28 août) étudie le tableau de Monet que M. G. Wildenstein vient d'offrir au **Louvre**; il s'agit de la partie gauche du *Déjeuner sur l'herbe*.

M. Michel Florisoone (*Arte Veneta*, 1957) montre que le tableau du **Louvre** représentant *Jean de Bologne* n'est pas peint par Hans Van Aachen comme le disent Hymans, Peltzer et Gramberg, mais qu'il est de Jacopo Bassano en collaboration avec son fils Francesco. Il montre aussi que le portrait d'*Antonio da Ponte*, donné au Louvre par La Caze comme un Tintoret, est de Jacopo Bassano, et qu'il a peut-être appartenu à William Beckford.

Une terre cuite très originale, acquise en mars 1957 par le **département égyptien du Louvre**, est étudiée dans un intéressant article de Mme Desroches-Noblecourt. Elle y voit le portrait d'un des éphémères maîtres étrangers de l'Égypte, « peut-être un des fameux Chefs Hyksôs », vers 1700 avant J.-C. (*Revue des Arts*, 1957, III).

Un médaillon de Gaillon, conservé au Musée du **Louvre**, portait le nom de Caldusius; il s'agit, selon M.-G. de la Coste-Messelière, de l'empereur Carausius (*Revue des Arts*, mars-avril 1957).

Un article de M.-G. de la Coste-Messelière accompagne un intéressant reportage photographique de Claude Michaelèdes dans l'*Œil* de septembre. On y voit plusieurs restaurateurs à l'ouvrage; le travail de l'atelier du **Louvre**, dirigé par M. Germain Bazin, et de celui des **Monuments historiques** est, justement, mis en valeur.

M. Georges-Henri Rivière a attiré l'attention, dans une conférence de presse, sur la situation de son **Musée d'Arts et Traditions populaires**, qui ne peut vivre dans les combles et les sous-sols du Palais de Chaillot, et sur l'urgence de son transfert au Jardin d'Acclimatation, où une nouvelle construction coûtera 550 millions et non un milliard et demi, comme on l'a prétendu. Il a insisté

sur le fait que son Musée ne peut remplir sa haute mission, et qu'on ne pourra bientôt plus recueillir les témoignages de la vie des habitants de l'ancienne France faute de place pour les loger.

Le **Musée de l'Homme** présente dans quelques vitrines des œuvres caractéristiques de l'art des Nouvelles-Hébrides, à propos du cinquantenaire du condominium franco-britannique.

M. Julien Cain a acheté pour la **Bibliothèque de l'Arsenal** la collection de M. Gordon Craig, collection de livres, manuscrits, dessins, estampes, se référant tous au théâtre. L'Arsenal, trop à l'étroit, va s'agrandir, et dans quelques mois, la collection de M. Gordon Craig sera présentée au public, par M. A. Veinstein.

Une cinquantaine d'œuvres du **Musée de Bagnols-sur-Cèze** ont été exposées dans une galerie parisienne. Le préfacer du catalogue, M. Georges Besson, raconte comment M. Albert André, conservateur bénévole du Musée depuis 1918, en fit « quatre ans avant Grenoble, le plus riche Musée de France en peintures contemporaines », en demandant des toiles à ses amis, Renoir, Matisse et les Nabis.

Le **Musée de Bordeaux** a acheté à l'hôtel Drouot en juin l'un des *taureaux de Bordeaux* de Goya, montrant ainsi la tendance actuelle des Musées à représenter les grands artistes par des gravures à défaut de peintures lorsque celles-ci sont introuvables.

Dans le *Bulletin des Amis des Musées de Poitiers*, de janv.-juin 1957, le secrétaire général, M. M. Sandoz, Conservateur des Musées, donne la liste des nouvelles acquisitions : œuvres contemporaines, un Marquet, un Signac, un dessin de Chassériau. Les Amis du Musée éditent, de plus, depuis 1955, chaque année, une estampe originale.

M. Boulin, conservateur du **Musée de Tarbes**, a entrepris une réorganisation de son musée, qui se spécialisera notamment dans l'Iconographie de la Vierge.

Les portraits de M. et Mme le

Prestre (1722), par Fr. de Troy, du **Musée des Augustins de Toulouse** sont présentés par M. P. Mespilé dans la *Revue des Arts* (1957, I) ainsi qu'une *Vierge à l'enfant*, attribuée à Tassel par M. Vergnet-Ruiz.

La fête de saint François de Paule, du 2 avril dernier, a marqué le 450<sup>e</sup> anniversaire de la mort de l'Hermite de Calabre en son **abbaye des Minimes de Plessis-lès-Tours** détruite sous la Révolution. A cette occasion, la chapelle élevée en ce lieu sur le tombeau de saint François a été rendue au culte par Mgr l'archevêque de Tours, en présence de multiples personnalités, dont M. le conseiller culturel de l'Ambassade d'Italie et quatre Pères minimes, venus de Paola, Rome, Naples et Gênes. L'assistance se porta ensuite au château de Louis XI pour l'inauguration de la grande salle consacrée au souvenir du « bonhomme de Calabre » et de son Ordre, et où se trouvera désormais exposée, à titre de dépôt obligeamment consenti par M. Béguin, archiviste en chef d'Indre-et-Loire la Bulle de la canonisation de saint François portant le sceau de Léon X.

La salle des Maitres du Clair-Obscur, au **Musée des Beaux-Arts de Tours**, bénéficie désormais d'un éclairage par rampes fluorescentes dissimulées par la corniche, ayant pour abat-jour la voussure blanche soutenant la verrière zénithale.

M. J.-M. Girard, assistant du **Musée de Tours**, a déchiffré sur un tableautin « hollandais xviii<sup>e</sup> siècle », la signature du peintre brunswickois F. Weitsch, avec la date 1764, et celle de Joris van Son sur une nature morte : *Fruits et fromages*.

Notre collaborateur M. Albert P. de Mirimonde étudie, en hommage posthume à son ami Edouard Michel, le *portrait du peintre Jacques de Roore*, par Zeger-Jacob van Helmont, du **Musée de Valenciennes**, daté de 1722 (*Revue des Arts*, mars-avril).

## AFRIQUE

Sur les **Musées de l'Ifan** au Cameroun, voir un numéro spécial du *Centre Ifan* (Institut français d'Afrique noire de Dakar), déc. 1956.



## ANGLETERRE

**National Gallery Catalogues, French School** by Martin Davies, second ed., revised, London, 1957, in-8°, 232 p. — Notre collaborateur et ami, le savant M. Martin Davies donne, au bout de dix ans, une seconde édition de ce catalogue des tableaux français qui avait fait sensation en 1946. Il met au point son précédent travail, trouve plusieurs nouvelles attributions (à Baugin, à Tournières, à Bertelot, à Cornille de Lyon), et aussi il catalogue avec sa science habituelle des tableaux récemment entrés, provenant de la Tate Gallery (*la Musique aux Tuileries* de Manet, sa *Servante de bocks*, la *Lala au Cirque Fernando* de Degas). Ses notices contiennent des trésors d'information sous le plus petit volume possible. Il nous permettra un très léger reproche, qui s'applique d'ailleurs à tous les catalogues de la National Gallery : il est trop modeste pour les tableaux qui, si bien étudiés, semblent moins précieux qu'ils ne le sont en réalité. Mais ce sont des critiques légères de ce travail qui reste un modèle du genre. On parlera des catalogues de Davies comme on a parlé de ceux de Villot.

G. W.

Les Trustees de la marquise de Londonderry ont prêté au **Royal Pavillon de Brighton** une splendide collection d'argenterie ancienne (xviii<sup>e</sup> à 1815).

Le legs fait par le baron James de Rothschild, au National Trust de la fameuse **collection Rothschild**, à **Waddesdon**, en même temps qu'une dotation de 750.000 livres, a fait une vive sensation. Il s'agit, en effet, d'une collection que les érudits anglais et les rares visiteurs qui la connaissent, jugent comparable à la Wallace collection en ce qui concerne l'art du xviii<sup>e</sup> siècle. Nous reviendrons sur ce splendide ensemble, auquel nous consacrerons plusieurs articles; nous avons demandé notamment une étude à M. P. Watson.

Le *Burl. Mag.* d'avril et mai 1957 donne une liste des Peintures conservée dans les **National Trust Houses**. Le travail est très intéressant et très utile, malgré sa modestie. Les peintures sont indiquées avec leurs dimensions par M. St. John Gore.

## AUTRICHE

Un tableau de Dosso Dossi, *Zeus peignant, tandis que Mercure fait taire la Vertu*, est entré au **Kunst-historisches Museum de Vienne**. Décrit en 1663 par Sansovino dans la collection du comte Widman à Venise, on le retrouve dans la collection du peintre viennois Panther vers 1880 (cf. E. Schaffran dans *Weltkunst*, 15 juin).

## BELGIQUE

Dans la série des *Guides illustrés du Musée de Mariemont* a paru le t. III, *les Arts somptuaires d'Extrême-Orient*, 1957, in-16, 72 p., 18 pl. noir et coul. Mme G. Faider-Feytmans en a confié la rédaction à Mlle Huguette Haulot et à Mlle Françoise Bolle de Bal-Clercq. Ces deux jeunes licenciées en histoire de l'art de l'Université de Bruxelles ont donné ici un excellent travail, très clair, s'adressant avec simplicité au public, et lui donnant à propos de chaque objet les notions indispensables pour en comprendre l'utilité et la beauté. Mlle Haulot, à qui revient la plus grande partie du travail est d'ailleurs chargée d'assurer le service éducatif du Musée.

## DANEMARK

Le **Musée National Danois** a fêté son 150<sup>e</sup> anniversaire en mai 1957.

## ESPAGNE

José Camon Aznar donne à Lucas Gassel (mort en 1568) un tableau du **Musée Lazaro** attribué autrefois à Patinir (*Goya*, janv.-fév. 1957). Il est amené à ce résultat par les recherches sur l'école des Cock qu'on a dues récemment à Mlle Sulzberger.

## ETATS-UNIS

Les **achats des Musées américains** en 1956-1957 font l'objet d'un article très développé dans les *Art News*, été 1957 : on voit que l'année dernière, les musées ont reçu surtout des céramiques, cette année de l'argenterie (quelques pièces américaines 1691, 1756). Le Metropolitan Museum a reçu de nombreux meubles anglais, des tissus, des céramiques; le Musée de Boston a acquis notamment une tête de sanglier en faïence

de Bruxelles du xviii<sup>e</sup> siècle. Le Smith College Museum et le Toledo Museum ont acquis des majoliques et des plats de Delft; l'Art Institute de Chicago des meubles et un sucrier anglais de 1659. Deux Musées ont reçu des tapisseries françaises du xvi<sup>e</sup> siècle... "Once again, eighteenth century products seem to predominate, and England and the continent seem to have been the source of a majority of the objects that have entered the public domain this year."

Le **Marché artistique à New York**, d'après *Weltkunst*, 15 avril 1957 : le nombre des ventes de tableaux actuel n'a jamais été atteint; les recettes des Musées ont augmenté (4,5 % en 1956 sur 1955); on compte cent quatre-vingt galeries et mille cinq cents expositions. Les propriétaires des galeries notent que la baisse de la Bourse n'entrave pas le commerce d'art. Le *New York Times* se demande si cet amour de l'art n'est pas une réaction contre les périls de l'existence moderne et la production en masse : « une œuvre d'art unique conserve l'esprit individualiste ».

Une tête d'ibex en bronze exécutée en Perse il y a 2.500 ans a été achetée par le **Metropolitan Museum**.

Un magnifique escalier sculpté en bois par le célèbre Grinling Gibbons (1677-1680) au château de Cassiobury, unique exemple de son art en Angleterre, actuellement au **Metropolitan Museum**, est étudié par M. James Parker dans le *Metropolitan Museum Bull.*, juin 1957.

Le **Cooper Union Museum** publie un petit guide : *An illustrated survey of the collections*, 1957, 46 p., ill. Une bonne préface de M. Calvin S. Hathaway précise les buts du Musée, et explique les quarante illustrations qui sont représentatives d'une collection de 80.000 objets.

Une étude sur le mouvement des expressionnistes allemands de 1905, le *Brücke*, est faite dans le *Bulletin du Baltimore Museum of Art* de juin 1957 par Mme Gertrude Rosenthal, à l'occasion de l'entrée au Musée d'une toile d'un de ces peintres, le *Portrait de l'artiste et de sa femme* par Max Pechstein (1911).

L'Art Institute de Chicago a acheté dans le sud de la France une peinture de Giuseppe Maria Crespi, *les Noces de Cana* (vers 1680).

○

Le Musée de Cleveland a reçu récemment de Mrs. Henry Greenberg un million de dollars pour constituer l'Henry and Caral G. Greenberg Membership Endowment Fund.

Le Musée publie son rapport pour l'année 1956 (*Bull.*, juin 1957). Il a reçu 604.810 visiteurs; un don de M. Arthur Sachs y a fait entrer un *Portrait d'homme* par Lorenzo Lotto; un pastel de Manet, *Mlle Campbell*, a été acquis. Mlle Toury, conservateur adjoint du Musée de Cluny, y est venue travailler avec un *foreign educational fellowship* pour le plus grand profit de son Musée et de celui-ci.

Mais le grand événement est actuellement la construction d'une nouvelle aile, qui nécessite la fermeture du 1<sup>er</sup> avril 1957 jusqu'au début de 1958. Les travaux de construction et de réaménagement ont été rendus possibles par des dons reçus depuis 1937 (le premier de 20.000 dollars porté en 1953 à 1.614.000 dollars auquel plusieurs autres sont venus s'ajouter, notamment les 2.366.800 dollars, don Hanna Fund).

Le *Bulletin* du Musée, qui sert de trait d'union avec les amateurs d'art durant la fermeture annonce, pour la réouverture, de nombreuses surprises.

○

Le Montclair Art Museum a acheté deux tableaux peints par Joseph Blackburn: le *Portrait de Benjamin Green* (1713-1772) et celui de sa femme.

○

A propos de l'achat par le Musée de Princeton d'une épreuve exceptionnelle du *Saint Eustache* de Dürer, venant de la collection du grand amateur Mariette, M.E. Panofsky (*Record of the Art Museum*, Princeton University, 1950) esquisse, avec son bonheur d'expression habituel, une histoire du thème du *S<sup>t</sup> Eustache* des premiers temps chrétiens à Dürer.

○

Dans la William Rockhill Nelson Gallery, est entrée une peinture attribuée à Petrus Christus: *la Vierge à l'enfant dans un intérieur*

gothique, qui aurait été récemment redécouverte en France. Elle porte le cachet de la collection de la duchesse de Berry (vers 1820-1830).

○

Le Virginia Museum of Richmond a organisé une exposition pour le 350<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de Jamestown, intitulée *England's World of 1607*.

D'autre part, un diptyque du XIV<sup>e</sup> siècle, appartenant au Musée (considéré comme romain par Berenson) est étudié par M. Pinkney L. Near dans le supplément du *Virginia Museum members' Bull.* de mai 1957.

○

*Laissez venir à moi les petits enfants*, tableau de Jacob Jordaens, peint vers 1616-1618, est entré au Musée de Saint-Louis. Il vient de la collection de Jean de Julienne (cf. William N. Eisendrath Jr. dans *Bull. of the City Art Museum of St Louis*, XLII, I, 1957).

○

Le City Art Museum de Saint-Louis a reçu de Mrs. Frederic W. Allen de New York (née Irène Catlin, de Saint-Louis) trois peintures d'Hubert Robert: *Fantaisie de Tivoli*, *Obélisque*, *la Colonne* (l'une datée de 1789). Une quatrième peinture de la suite (*la Ruine*) n'est laissée qu'en prêt, mais deviendra la propriété du Musée plus tard.

Les tableaux ont été commandés à l'artiste par le grand-duc Serge Alexandrovitch; ils ont appartenu ensuite au général Paul Dournovo; confisqués par les Soviets, ils ont été vendus à Mme Allen.

○

La Walters Art Gallery ajoute un nouveau catalogue à la série de ceux publiés en 1948 et 1951: le *Catalogue of the American Works of Art*, par Edward S. King et Marvin C. Ross (1956), c'est-à-dire quarante-cinq tableaux, quatre-vingt-six aquarelles et dessins, des sculptures et médailles. On sait, que plus de la moitié des œuvres ont été achetées par William T. Walters avant son voyage en Europe de 1861.

○

La National Gallery de Washington a acquis grâce à M. Ch.L. Lindemann, *la Grotte de la Loue* de Gustave Courbet, qui date d'environ 1865. On sait que Courbet peignit ce sujet de nombreuses fois.

## GRECE

Le Musée National d'Athènes a rouvert solennellement au public la galerie mycénienne le 16 juillet. Les chefs-d'œuvre qui la composent étaient protégés depuis dix-sept ans dans les souterrains de la Banque Nationale. Le professeur Alan Wace, qui vient de les voir en place, félicite, dans le *Times*, le nouveau directeur du Musée, le Dr Karouzos et sa femme, Dr Semne Karouzos, archéologues tous deux.

Les murs, dit-il, sont peints en gris; les fenêtres donnent une lumière bien diffusée. Les vitrines, qui viennent d'Allemagne, sont en verre sans aucune lisière de métal. Les bijoux, présentés sur un fond neutre, éclairent la pièce avec la chaude couleur de leur or. Dans une galerie plus étroite sont présentées des statuettes de marbre des Cyclades et des poteries néolithiques de Thessalie.

○

## HONGRIE

*Master Drawings from the Collection of the Budapest Museum of Fine Arts* (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle), préf. du prof. L. Vayer, Budapest, Corvina, 1956, in-foll., 109 pl. — Ce beau volume contient des reproductions en fac-similé classées par ordre chronologique sans distinctions d'écoles; elles sont précédées de notices courtes mais intéressantes et d'une bonne préface sur la collection du Musée achetée par la Hongrie en 1871 aux héritiers des comtes Esterhazy qui l'avaient constituée depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le fonds s'est ensuite enrichi par des collections et des dons; ses conservateurs ont été Terey puis Simon Meller qui a publié 88 petits albums de reproduction des dessins du Musée.

○

## ITALIE

Vingt mille personnes ont visité les musées de Rome pendant la semaine d'ouverture gratuite (Semaine des Musées).

○

Les deux grandes salles de l'Académie de Florence, celle du Colosso et celle de l'Anticolosso, destinées aux œuvres de format exceptionnel ont été réorganisées et ouvertes.



Le nouveau musée diocésain de **Gaète** a été inauguré avec une exposition d'œuvres restaurées de la région.

○

Le *Triptyque de saint Michel* peint par Bramantino, de la **Bibliothèque Ambrosienne** a été restauré; un nettoyage a permis de voir qu'il fallait supprimer les tours qui domi-

naient les figures; celles-ci se détachent maintenant sur le ciel qui est devenu moins nuageux.

○

#### NOUVELLE-ZELANDE

L'**Auckland City Art Gallery**, dont la réfection se termine, recommence à montrer ses collections. Une grande partie des tableaux ont

été encadrés à nouveau, les gravures et dessins ont reçu un montage uniforme, plus commode pour les classer et les exposer.

Le *Bulletin* du Musée donne des études courtes mais substantielles sur les principales œuvres d'art récemment acquises et adresse un appel aux particuliers qui possèdent des peintures en Nouvelle-Zélande afin de pouvoir organiser une exposition.

### NOMINATIONS ET PROMOTIONS

Notre éminent ami **M. Georges Salles**, membre de notre conseil de direction, résigne ses fonctions de directeur des Musées de France. Trop absorbantes, telles qu'il les avait conçues avec conscience, elles l'obligeaient à interrompre ses travaux qu'on est heureux de lui voir reprendre. Il annonce en effet la publication d'une histoire de l'art qu'il dirigera avec André Malraux. Nous comptons aussi recevoir de lui des articles pour la *Gazette*.

○

Notre éminent collaborateur **M. René Huyghe**, conservateur honoraire des Musées nationaux et professeur au Collège de France, vient de poser sa candidature à l'Académie française.

○

Le 20 juin, **M. Jacques Jaujard**, directeur des Arts et Lettres, a reçu son épée d'académicien des mains de M. Paul Léon, président d'un Comité d'amis et d'admirateurs.

○

Notre ami **M. Gaston Brière**, conservateur honoraire des Musées nationaux, a été promu au grade de commandeur de la Légion d'honneur au titre de la Grande Chancellerie.

○

Nous sommes heureux d'apprendre que notre ami **M. Jacques Dupont** est nommé inspecteur général des Monuments historiques en remplacement de notre ami et collaborateur, M. Jean Verrier.

○

Notre collaborateur **M. Charles de Tolnay** vient d'être nommé Visiting professor à Princeton pour 1957-58.

○

L'excellent critique d'art **Claude Roger-Marx** a reçu le prix Femina-Vacaresco pour son livre sur les Impressionnistes dont nous avons dit

la valeur, et pour son *Lautrec*. L'Institut lui a aussi décerné le grand prix Bordin pour le premier de ces livres.

○

**M. Jean-Maurice Rouquette** est nommé conservateur stagiaire des Musées d'Arles par arrêté du 30 juillet (*J. O.*, 27 août).

○

**M. Edward P. Alexander**, vice-président, a été nommé président de l'A.A.M. (American Association of Museums).

○

Notre collaborateur et ami, **M. James J. Rorimer**, directeur du Metropolitan Museum, est Doctor in Fine Arts d'Hamilton College.

○

L'éminent professeur **Paul Sachs** a reçu un Honorary Degree à Princeton; nous sommes heureux de cette haute distinction accordée à un savant plein de goût et à un ami.

○

Le Professeur **Erwin Panofsky** reçoit une haute distinction de l'Université de Harvard; on sait que ce grand savant, notre collaborateur et ami, né en Allemagne à Hanovre en 1892, ancien professeur à Fribourg et à Hambourg, enseigne l'histoire de l'Art aux Etats-Unis depuis 1934. Ses livres sur Durer, sur les Primitifs flamands, sur la Renaissance, sont justement célèbres.

○

**Brother Augustine Philip**, président de Manhattan College, Master of Arts et docteur en Philosophie de l'Université de New York, obtient le Honorary Degree of Doctor of Laws.

○

**M. Thomas C. Colt, Jr.** vient d'être nommé directeur du Dayton Art Institute de Dayton, Ohio. M. Colt a rempli les fonctions de

directeur du Portland Art Museum en Oregon de 1948 à 1956. Au préalable, M. Colt avait dirigé le Virginia Museum of Fine Arts à Richmond.

○

**M. Gibson A. Danes**, chef du département d'art de l'Université de Californie à Los Angeles, assumera en février 1958 les fonctions de directeur de la Yale School of Architecture and Design. A la même date, **M. Paul Rudolph** deviendra chef du département d'architecture de l'Université.

○

**M. James Thrall Soby** a été nommé à la présidence du département de peintures et sculptures du Musée d'Art Moderne de New York. M. Soby remplira ces fonctions jusqu'à ce qu'un nouveau directeur ait été nommé qui puisse assumer le poste laissé vacant par le départ de **M. Andrew Carnduff Ritchie** qui vient d'être nommé directeur de la *Yale Art Gallery*.

○

Nous sommes heureux d'annoncer l'élection comme membre des Trustees du Metropolitan Museum de **Mrs. Henry Ford 2d**.

○

**M. Theodore Sizer**, professeur à l'Université de Yale et avant cela directeur du Musée, s'est retiré en juin.

○

Le Dr **Hans Möhle** a succédé au prof. Dr Winkler, célèbre pour ses études sur Durer, à la tête du Cabinet des Estampes de Berlin.

○

**Dr Grace L. Mc Cann Morley**, directrice du San Francisco Museum of Art depuis 1935, a été nommée Docteur *honoris causa* du Smith College (honorary Degree of Doctor of Humane Letters).

**M. Fairfield Osborn**, président de la New York Zoological Society est nommé docteur ès Sciences de l'Université de Princeton.

○

**M. Harry G. Guggenheim** précise que pour le second **prix Guggenheim** qui sera décerné en juin 1958 à New York cette fois, on donnera au moins vingt-deux récompenses nationales au lieu des dix-sept de cette année.

○

A Smith College, un Honorary Degree a été remis au **Prof. Sirarpie Der Nersessian**, de l'Université de Harvard; à Dartmouth, on en a remis un à **M. Homer A. Thomp-**

**son**, professeur d'Architecture classique à l'Institut for Advanced Studies de Princeton; à Union College un a été remis à **M. Edgar Preston Richardson**, directeur du Detroit Institute of Arts; à Columbia un à **M. Gaston Berger**, directeur de l'enseignement supérieur en France; à Yale un à **M. Stephen C. Clark**, collectionneur et donateur.

○

**M. Raymond S. Wilkins**, chief Justice of the Massachusetts Supreme Judicial Court reçoit une distinction de l'Université de Harvard ainsi que **M. Devereux C. Josephs**, chairman of the President's Committee beyond the High School et Trustee du Metropolitan Museum of Arts.

Notre collaborateur **M. Roger-Armand Weigert** reçoit un prix de l'Institut pour son livre sur la Tapisserie dont nous avons dit l'intérêt.

○

L'illustrateur **Rockwell Kent** a reçu et accepté une invitation pour une exposition à Moscou afin de fêter ses soixante-quinze ans; il a fait savoir avec « un profond regret » qu'il ne pourrait accompagner l'exposition, le Département d'Etat lui refusant son passeport. De même le Museum of Modern Art célèbre le 75<sup>e</sup> anniversaire de Picasso, lequel n'est pas autorisé par le Département d'Etat à accompagner ses œuvres.

## LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

Le projet de création d'un **Federal Advisory Council of the Arts** a été envoyé au Congrès américain, signé par 400 notabilités des Arts.

○

Par arrêté du 5 juin 1957, **M. Jean Hourticq**, Conseiller d'Etat, est nommé président de la commission instituée par le décret du 15 septembre 1956 en vue d'exami-

ner les demandes présentées par les artistes étrangers ou leurs ayants droits qui désirent bénéficier du droit de suite, et dont la composition a été fixée par l'arrêté du 21 janvier 1957 (J. O., 18-6-1957).

○

Par arrêté du 3 juin 1957 les prévisions du budget autonome primitif de l'Ecole nationale supérieure

des Arts décoratifs pour l'exercice 1957 ont été fixées en recettes et en dépenses à la somme de 14.747.000 fr. (J. O., 18-6-1957).

○

Un arrêté du 25 avril 1957 porte modification du règlement des études d'architecture à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (J. O., 15-5-1957)

## CONGRÈS — ÉCOLES — CONFÉRENCES

Un problème se présente dans le département d'art de chaque collège, la formation des maîtres; il est étudié par **M. John E. French** dans *College Art Journal*, été 1957 (Art education or without Art?).

○

**M. Meyer Shapiro** (*Art News*, été 1957) étudie le rôle vital de la peinture et de la sculpture dans la culture moderne (the liberating quality of avant-garde Art).

○

**M. le Professeur Erwin Panofsky** a prononcé, il y a trois ans, un discours spirituel et courageux en faveur de la tour d'ivoire, réimprimé cette année dans la *Centennial Review* (printemps 57): Après avoir montré que le mot tour d'ivoire a été prononcé pour la première fois par Sainte-Beuve en 1837 (afin de caractériser l'attitude de Vigny), **M. Panofsky** montre avec finesse que ce que les hommes « pratiques » reprochent aux intellectuels n'est pas de quitter le monde,

mais de se retirer dans une tour « of so costly aristocratic and at the same time inappropriate a material as ivory » et de s'y retirer pour réfléchir; car « the tower is not only a place of reclusion (or, if you will, of escape) but also a look-out ».

○

Les difficultés rencontrées par les services éducatifs d'un musée d'art dans l'ouest canadien sont exposées par **M. A. F. Key** dans le *Bull. of the Canadian Museums*, juin 1956.

○

**M. Luciano Caramel**, dont nous avons signalé un article sur l'analphabétisme artistique, en publie un autre dans sa revue *Dialoghi* (déc. 1956) sur l'enseignement de l'histoire de l'art. Il en signale les lacunes, attirant l'attention sur le danger du cours, c'est-à-dire du texte unique que les élèves apprennent trop souvent par cœur; il est séduit par le système employé par une université américaine qui fait

lire en deux semestres 48 textes différents aux étudiants. Pour lui, le mieux est d'apprendre à voir (« saper vedere »).

○

**M. George Wald** estime que les Universités doivent accueillir les artistes tout comme les savants (the Artist in the University dans *College Art Journal*, été 1957).

○

Le nouveau président du département de l'Art au San José State College, **M. Talbot Hamlin**, fondateur de l'Icom, explique (*College Art Journal*, été 1957) le danger de ce qu'on appelle la tradition, et recommande à ses lecteurs d'avoir le courage de leurs goûts personnels.

○

**M. Michel Fleury** présente à la Commission du Vieux Paris du 8 novembre 1956 un rapport provisoire sur les fouilles qu'il a suivies à Paris sur le terrain du Bal Bullier et qui ont été faites par vingt détenus de la Santé. Il signale,



en dehors des poteries, une amulette de corne de cerf d'un type inconnu à Paris, et voit dans le site un relais artistique.

Il propose à la même commission (*Bull. Mun. Officiel*, 8-9 mai 1957) des mesures réglementaires propres à assurer la conservation des aspects historiques et pittoresques des **anciens cimetières parisiens** et spécialement du Père-Lachaise; selon lui, la ville devrait reprendre les concessions abandonnées et garder les monuments intéressants. Les autres sont photographiés et leurs épitaphes sont relevées.

M. Paul Adam-Eve, président de l'Académie internationale d'Héraldique de Paris, a fait le 11 juin à la *Bibliothèque espagnole de Paris*, une conférence sur le thème suivant : **quelques aspects de l'Héraldique espagnole**.

Notre éminent collaborateur, M. Louis Hauteceur, a fait à la *Commission du Vieux Paris* du 8 novembre 1956 (*Bull. Municipal Officiel*, 8-9 mai 1957), une communication sur l'**architecture en fer à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle**. Il a attiré l'attention sur l'intérêt de conserver certains des monuments encore survivants. Il regrette la disparition de la galerie des Machines et de l'Hippodrome, mais signale qu'il reste Saint-Eugène, les Halles, Saint-Augustin. M. Laprade regrette la fragilité de la construction de la Samaritaine de Frantz Jourdain.

Le 28 mai, à l'*Institut néerlandais*, M. Frits Lugt a fait une causerie intitulée : **Comment naît un manuel**, dans laquelle il exposait la préparation d'un de ses ouvrages récemment paru.

Mlle Pierrette Jean-Richard a présenté le 7 juin un mémoire à l'*Ecole du Louvre* : **L'Œuvre gravé de Paul Lemagny**, membre de l'Insti-

tut, et la **Gravure au burin en France de 1914 à nos jours**.

L'Académie des Beaux-Arts et les jurés-adjoints ont proclamé à la fin du mois de juin les lauréats des **Prix de Rome** :

Gravure en médaille; sujet : *Naissance d'Eve*. Premier grand Prix : M. Emile Rousseau, élève de Dropsy et de Corbin. Mlle Odette Singla et M. Michel Baduel ont respectivement le premier, et le deuxième second grand Prix.

Sculpture; sujet : *Hercule au jardin des Hespérides*. Premier grand Prix, M. Cyrille Bartolini, élève de Jamiot et Yencesse. Mlle Michèle Lescure, premier second grand Prix.

Peinture; sujet : *Décoration peinte de l'antichambre en rotonde précédant la salle du conseil d'une Compagnie d'assurances* (il s'agissait de symboliser les types de sinistres couverts par les assurances). Grand Prix : M. Armand d'Hauterives, élève de Legueult. MM. Alain Fournier et Serge Guillou, premier et deuxième second grand Prix.

Architecture; sujet : *Un palais des sciences naturelles*. M. Jean Braslier, élève de Leconte, Premier grand Prix. MM. Robert Delb et Georges Robert, premier et deuxième second Grand Prix.

Mgr. Joseph Cibulka, ancien professeur d'archéologie chrétienne et d'histoire de l'art à l'Université Charles IV et le Dr V. V. Stech, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Prague ont donné des conférences sur l'**art gothique en Tchécoslovaquie** au Musée des Arts Décoratifs.

Le Collège Lafayette à Easton célèbre le **200<sup>e</sup> anniversaire du Marquis de Lafayette**; ce collège a été fondé en 1824 en témoignage de respect « pour les services du général dans la grande cause de la liberté ».

La **fondation Cini**, de Venise, dans l'île de San Giorgio, publie son rapport annuel. En ce qui concerne les beaux-arts, on voit que l'Institut d'Histoire de l'Art, dirigé par M. G. Fiocco, a organisé une exposition des dessins vénitiens de la collection du violoncelliste Janos Scholz. La bibliothèque s'est attachée à compléter ses collections de revues (dont la nôtre) et à classer les milliers de volumes de la collection de Van Marle, achetée récemment, si riche en livres sur l'art flamand, hollandais et allemand. Les œuvres d'art vénitiennes sont photographiées de façon systématique, et l'Institut a, de plus, photographié toutes les peintures des Musées de Rovigo et Belluno; il a profité des expositions Canova et Carpioni pour mener aussi une campagne photographique. Six conférences par de grands savants ont complété la très belle activité de ce centre si utile.

La Conférence du **Troisième Festival international du Film artistique**, qui a eu lieu au *Metropolitan Museum of Art*, les 26, 27 et 28 avril 1957, a été consacrée cette année aux problèmes de production, de distribution et d'utilisation des films d'art. La différence de point de vue entre les producteurs de films et les professeurs se fit une fois de plus remarquer. Les cinéastes défendaient l'opinion qu'il est essentiel d'interpréter un sujet artistique selon le meilleur choix de technique cinématographique, alors que les professeurs désiraient obtenir une présentation plus directe et plus objective de nature à mieux servir les exigences de leurs cours. Patronné par les organisations American Federation of Arts et College Art Association, le Festival a été organisé grâce à l'aide généreuse de la Fondation Rockefeller.

D. MAC A.

## EXPOSITIONS

### FRANCE

La **Collection Lehman**, exposée à l'*Orangerie*, représente, comme nos lecteurs le savent, un choix remarquable de peintures et objets d'art. Dans un cadre admirablement adapté, les organisateurs ont su

recréer l'atmosphère d'un cabinet de collectionneur, grâce notamment aux très beaux meubles et aux tapisseries de la Renaissance ainsi qu'aux bronzes et aux majoliques italiennes qui font partie de la collection, et qui ont été disposées dans les salles;

présentation particulièrement favorable pour mettre en valeur les peintures anciennes. M. Ch. Sterling fait remarquer que la présentation repose de « nos salles de musées scientifiques; il se pourrait qu'elle soit la présentation de l'avenir ».

Ce sont les plus belles pièces de cette grande collection américaine que l'on a pu admirer : elles entendent donner une vue d'ensemble de l'art européen. Certaines comptent parmi les chefs-d'œuvre les plus célèbres de l'histoire de l'Art.

Les Primitifs italiens occupaient la place la plus importante ; et on reconnaît là le goût très sûr de M. R. Lehmann, formé notamment par M. B. Berenson. L'Ecole Siennoise de la fin du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle était la plus largement représentée : Giovanni di Paolo (*L'Expulsion du Paradis*, étonnante par sa composition de l'Univers en cercles concentriques), Simone Martini, Sassetta (*Saint Antoine tenté dans le désert* est remarquable par la beauté de son paysage naïf et sa lumière extraordinaire), Sano di Pietro...

Les écoles florentines (Andrea Orcagna, une délicieuse petite *Annonciation* de Botticelli, la *Nativité* de Lorenzo Monaco, un *portrait de femme* attribué à Paolo Uccello...) et vénitienne (Bellini, Crivelli, A. Veneziano...) se distinguent également par des œuvres d'une charme et d'une beauté incomparables. Signalons aussi deux portraits attribués à Lorenzo Costa (profils se découpant sur un fond d'architecture).

Quant à l'Ecole flamande, elle est représentée par le fameux *Saint Eloi* de Petrus Christus, et des œuvres de Memling dont le *Portrait de jeune homme* et l'*Annonciation* comptent parmi les plus beaux chefs-d'œuvre de ce dernier maître.

L'Ecole allemande s'illustre par deux petits Cranach, et par un *Portrait d'Erasmus* d'Holbein ; tandis que pour définir l'Ecole française, M. Lehman a su choisir le célèbre et si charmant portrait de petite fille, du Maître de Moulins, dit *portrait présumé de Marguerite d'Autriche* ; sans oublier le *portrait de femme*, admirable par sa sobriété, d'un maître bourguignon, œuvre franco-flamande.

Au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, Gérard David avec deux volets de triptyque peints en grisaille. Gérard Terboch, qui se souvient de Vélasquez dans ses deux portraits du *Bourgmestre Jan Van Duren* et de sa femme, Rembrandt, dont le *portrait de Gérard de Lairesse* est un des plus beaux portraits ; et pour l'Espagne, Le Greco, avec deux toiles : *Christ portant sa croix* et *Saint Jérôme en*

*cardinal*. Une toile de Goya, enfin, la *Comtesse d'Altamira et sa fille*, datant sans doute de 1788.

L'Ecole française de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle a séduit M. Lehman, si l'on en juge par les toiles qu'il a su choisir : Cézanne, Renoir, Seurat et Van Gogh. Puis le fauvisme et le pointillisme.

A côté des peintures, une part importante de la collection est consacrée aux dessins et aux enluminures d'une exceptionnelle qualité (citons la page célèbre du livre d'*Heures* d'Etienne Chevalier, exécuté par Jean Fouquet, avec une vue de Paris, une des plus anciennes et des plus belles qui soient).

La dernière salle de l'exposition a été réservée à l'orfèvrerie et aux bijoux, d'une richesse incroyable : coupes et aiguières en cristal de roche, en jade, une reliure en émail, diamants et rubis (Allemagne, XVII<sup>e</sup> s.), des colliers, des médaillons, des pendentifs aux formes parfois inattendues, en or, ornés d'émail, de pierres précieuses, de perles, des émaux de Limoges, quelques céramiques persanes.

Par sa diversité, autant que par la qualité des œuvres qu'elle contient, la collection Lehman émerveille le visiteur, et témoigne de ce qu'ont été jusqu'à nos jours la civilisation et l'art occidentaux.

L'excellent catalogue, rédigé par M. Sterling, aidé de Mme Béguin et de M. Laclotte, et précédé d'une introduction de M. Frankfurter, a suscité, comme d'habitude, une page de *corrections* par M. Isarlo, dans *Combat-Art* du 8 juillet. Un article du *Burlington Magazine* de juillet insiste sur la force explosive de la couleur du *Saint Eloi* de Petrus Christus.

o

L'exposition Chassériau, au **Cabinet des Dessins du Louvre**, organisée par Mme Bouchot-Saupique, a été l'objet d'un bon catalogue de Mlle Bacou et M. Sérullaz, précédé d'un extrait d'une conférence de Paul Jamot sur l'artiste (1933). L'exposition permettait de voir une partie du don du baron Chassériau (entré en 1935) ainsi que des dessins donnés par David-Weill et par les Amis du Louvre. On remarquait des études pour des tableaux et des lithographies, des portraits de famille et d'amis, des souvenirs de voyage

en Algérie, et un sujet réaliste inattendu, une *forge au Creusot* (1836).

o

Une belle exposition de l'**Art ancien en Tchécoslovaquie** a été organisée et présentée au **Musée des Arts Décoratifs**.

Elle s'ouvrait sur l'art préhistorique et divers témoignages des influences des missions et des influences romaines que reçut la civilisation slave.

Pour le moyen âge, l'exposition se divisait en deux parties : art de la Bohême et de la Moravie, d'une part, art de la Slovaquie, d'autre part. Malgré leurs nombreux liens, ces deux contrées ont évolué de façon différente, pour des raisons politiques et géographiques.

Différents styles se manifestent dans les très belles enluminures exécutées en Bohême et en Moravie, du XI<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle, pour les rois de Bohême, ou pour des couvents bien qu'on y trouve déjà les caractéristiques d'un style national. Ces illustrations ont une haute valeur artistique, alors que la sculpture, à la même époque, n'en est encore qu'à ses débuts. Mêmes caractères artistiques dans la peinture murale, illustrée par la copie d'un fragment de la plus ancienne conservée (l'histoire de la dynastie des Premyslides, du château de Znojmo). D'autres peintures murales, plus tardives, se ressentent de l'influence de l'art français, ainsi *Charles IV recevant les Epines de la Couronne du Christ du roi de France Jean le Bon*.

La peinture sur panneaux a connu un développement considérable, car la Bohême se tenait, au moyen âge, au premier rang de l'activité artistique européenne. Le meilleur exemple en est l'œuvre du Maître Théodorik, représenté ici par des panneaux peints entre 1357 et 1367 pour la chapelle Sainte-Croix du château de Karlstejn ; libéré de l'influence de l'Italie, il a une vision très originale du monde.

Avec le Maître du Retable de Trébon, la peinture tchèque atteint les plus hauts sommets de l'art. Son panneau de la *Résurrection* est d'une qualité exceptionnelle, tant par son réalisme, que par sa sensibilité ; l'un des meilleurs coloristes de son temps, cet artiste devance tous les peintres européens d'alors, par l'utilisation du clair-obscur.



A la fin du  $xiv^e$  siècle, cet art de plus en plus raffiné, qui s'efforce à la perfection technique tout en conservant une grande fantaisie, est en plein épanouissement : c'est le « beau style », comme disent les historiens tchèques, dont les exemples les plus remarquables sont de très belles *Vierge à l'Enfant*.

Au début du  $xv^e$  siècle, le réalisme gagne en intensité dramatique, caractéristique du gothique tardif. Le Maître du Retable de Rajhrad illustre cette période (*Portement de Croix* et *Crucifiement*), comme le Maître du Retable de Litomerice, et celui du *Retable de saint Georges*.

Alors que la peinture était florissante depuis longtemps déjà, la sculpture n'avait pas suivi le même développement, et ce n'est que plus tard qu'elle se dégage du style roman (*Deux lions couchés de Kourém* et *Tête d'homme du Pont de Judith*, à Prague). Une évolution s'annonce avec la *Vierge à l'Enfant* de Strokonic et la *Vierge assise à l'Enfant*. La *Vierge* assise, dite de Konopiste, et les très belles *Pietà* annoncent le « beau style », qui se manifeste en sculpture, comme en peinture, aux alentours de 1400. La réplique de la *Vierge* de Krumlov, *Sainte Catherine* de Karlstejn, *Saint Pierre* de Slivice, en sont des exemples remarquables. En sculpture, le « beau style » se manifeste surtout dans le rendu étonnant des draperies, ou, quand il traite le nu, par une extraordinaire justesse d'observation (*Pietà* d'Olomouc, *Christ de Miséricorde* de l'Hôtel de Ville de Prague). Ce « beau style » a été très apprécié dans toute l'Europe centrale, où il aura une influence certaine.

De très belles pièces d'orfèvrerie (reliquaires, ostensor, des bijoux, des monnaies, de curieux aquamaniles, des chasubles et des étoffes somptueusement brodées, des vitraux, témoignent du caractère florissant des arts décoratifs en Bohême et Moravie.

En Slovaquie, à l'inverse de ce qui se passait alors en Bohême et en Moravie, la peinture est en retard par rapport à la sculpture. Les panneaux peints, d'ailleurs très beaux, comme *l'Annonciation*, un des quatre volets du retable de Spisské Podhradie, et la *Nativité* du Maître « M.S. », sont peu nombreux, et ne datent que de la fin du  $xv^e$ , et des premières années du  $xvi^e$  siècle. Ici la sculpture, au contraire, a connu un grand

développement. Des œuvres d'une grande qualité, telles que la *Vierge de Strazky* ou *Saint Nicolas* précèdent la pénétration en Slovaquie du « beau style » tchèque qui produira notamment de délicieuses *Vierge à l'Enfant* et des chefs-d'œuvre comme la *Sainte Catherine* du Maître « M.S. ».

Mais le grand épanouissement de la sculpture slovaque date de la fin du  $xv^e$  et du début du  $xvi^e$  siècle. Un magnifique exemple en est le *Vir dolorum* de Bardejov.

Le nom du Maître Paul de Levoca, enfin, dominera tout le premier quart du  $xvi^e$  siècle. Ses *Deux bergers agenouillés*, admirables par leur réalisme, sont les restes d'un groupe représentant la *Nativité*.

Les meilleurs articles sur l'exposition sont ceux de M. André Chastel (*le Monde*, 13 juin), M. Hoffmeister (*Nouvelles littéraires*, 20 juin), Mme Auerbach (*Keltkunst*, 15 août).

Une exposition de **vingt-cinq siècles d'art monétaire** a été ouverte au **Cabinet des Médailles**, à l'occasion du Congrès international des Médailleurs, M. Julien Cain et M. J. Babelon ont eu l'idée ingénieuse de faire exécuter des agrandissements photographiques des pièces les plus petites, ce qui permet au visiteur de pouvoir mieux admirer « un développement plastique parfois admirable ».

L'exposition **Helleu à la Bibliothèque Nationale** a donné lieu à un catalogue précédé d'une excellente notice sur les pointes sèches de l'artiste par M. J. Vallery-Radot, et à une étude biographique sur le graveur et le personnage (la première si complète, établie d'après les documents conservés par Mme Howard Johnston). Parmi les articles sur cette exposition, relevons celui de la *Parisienne* (juillet-août) qui met Helleu à sa place véritable, et regrette que la Bibliothèque n'ait pas entouré ces « pointes un peu trop sèches » d'un mobilier Louis XVI ripoliné, « d'un côté boutique Dior ». C'était « sur ces murs si graves l'herbier de Proust et non pas son jardin ».

M. Jean-Albert Cartier, dans le *Jardin des Arts* de juillet, publie quelques pages sur **Sisley** à propos

de la belle exposition du peintre chez Durand-Ruel. Selon un article de M. Jean Guichard (*Esprit*, juillet-août 1957) l'exposition remet Sisley à sa place, et permet de saluer en lui « l'un des plus beaux peintres du siècle ».

Rappelons que M. Georges Wildenstein prépare un *Sisley* (étude et catalogue), qui paraîtra dans un avenir prochain.

Au mois de juin s'est ouverte à la **Bibliothèque espagnole de Paris** l'exposition **Châteaux-forts et forteresses espagnols au moyen âge**.

Au **Musée Galliera** a été organisée par Louis Jondot, conservateur, une exposition sur les années 1909-1929, intitulée **Paris 09-29**; MM. Louis Süe, Georges Lepape et Dunoyer de Segonzac ont beaucoup contribué à sa réalisation : on y voit l'action de Jacques Doucet (qui vend sa collection de Maîtres anciens pour acheter des œuvres contemporaines au douanier Rousseau, à Brancusi, à Laurens), celle de Poiret (qui s'adresse à Dufy, à Fauconnet, à Iribe, à Lepape), celle d'Auguste Perret, celle des Ballets russes (dont Segonzac a donné la meilleure image et pour lesquels a travaillé Picasso). C'est une présentation intéressante et utile, qui montre l'intérêt de cette époque trop dédaignée.

Le **Musée des Monuments français** a recueilli l'exposition du **I<sup>er</sup> Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques**, qui a eu lieu à la fin du mois de mai.

Le 1<sup>er</sup> juin, le Musée national des **Granges de Port-Royal** a vu l'inauguration de l'exposition **Philippe de Champagne et Port-Royal**.

Une petite exposition **Fragonard** a été ouverte au **Musée de Grasse**. On a été étonné entre autres d'y trouver, prêté par le Louvre, et provenant de la Récupération artistique, le pseudo-portrait de Fragonard par lui-même, qui figure au Catalogue de l'exposition des Chefs-d'œuvre de l'art français de 1937, mais qui n'y a pas été exposé, les organisateurs ayant jugé le tableau indigne de figurer dans cette manifestation.

## ALLEMAGNE

Au **Musée de Brême**, une exposition de **gravures d'Odilon Redon**.

○

Au **château de Celle**, une exposition intitulée **Porzellan als Kulturspiegel** (cat. par M. W. Scheffler, préface par Lothen Pretzell) montre par une suite de biscuits et de plats des représentations de la vie au XVIII<sup>e</sup> siècle.

○

Une grande exposition **Emil Nolde** a eu lieu à la Société artistique de **Hamburg**.

○

Une exposition destinée à fêter le quatre-vingtième anniversaire de **Kubin** a eu lieu à **Wernstein-sur-Inn**.

○

## ANGLETERRE

Cinq cents tableaux se sont vendus pour 22.923 livres dans les quatre premiers mois de l'exposition d'été de la **Royal Academy** contre quatre cent soixante et un l'année dernière.

○

Une exposition de la **Porcelaine de Lowestoft**, à la **Worthing Art Gallery** commémore la fondation en 1757 de cette première fabrique de porcelaine en Angleterre de l'Est (cf. le *Connoisseur* de juin).

○

**Hogarth Londonien**, est montré à la **Guidhall Art Gallery** de Londres.

○

Une exposition de **peintures et aquarelles de Julius Cesar Ibbetson** est organisée au château de **Kenwood** (Iveah Bequest). Le noyau est constitué par les décorations peintes précisément par lui pour la salle de musique de Kenwood en 1794.

○

## CANADA

M. Alan Jarvis, directeur de la **National Gallery du Canada** a organisé la première exposition rétrospective des œuvres de **Zadkine** en Amérique.

○

## DANEMARK

Une exposition d'**éventails, miniatures et dentelles**, pour la plu-

part d'origine française et distribués par les émigrés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, a été présentée par Mme Tippy dans l'hôtel du comte **Wedell** à Copenhague.

○

## ETATS-UNIS

L'exposition **Faces in American Art**, au **Metropolitan Museum**, arrangée par M. H. Hyatt Major, présente cent photographies d'artistes, critiques et collectionneurs d'avant 1900.

○

Une exposition exceptionnelle de **broderies** a lieu au **Metropolitan Museum**, préparée par Edith A. Standers, conservateur adjoint des textiles.

○

Tout l'été, les **Cloîtres du Metropolitan Museum** ont exposé de très beaux exemples de **poterie espagnole** à reflets métalliques des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, collection acquise par le Musée auprès de William Randolph Hearst, grâce aux fonds J. D. Rockefeller.

○

M. Gaston Palewski, que nous nous sommes réjouis d'avoir vu nommé ambassadeur à Rome, évoque dans les *Arts News*, été 1957, des souvenirs personnels à propos de l'exposition **Picasso** du **Museum of Modern Art**, la plus grande de l'artiste faite aux Etats-Unis.

○

Le **Museum of Primitive Art** (New York), dirigé par M. Robert Goldwater, fait sa seconde exposition qui consiste en une confrontation de **figures polynésiennes et africaines du début du XIX<sup>e</sup> siècle**.

○

Le Musée de **Baltimore** a montré en mai-juin une exposition sur le **portrait au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle**, avec étude des rapports entre la peinture et la photographie, comme l'avait fait la Bibliothèque Nationale, il y a quelques années.

○

M. Everett Graff, président de l'**Art Institute de Chicago**, et M. Daniel Catton Rich, directeur, préparent la première exposition rétrospective de **peintures et de dessins de Georges Seurat**, qui se

tiendra à l'**Art Institute** en janvier et février 1958, puis au Musée d'Art moderne de New York en mars et avril.

○

Une collection privée importante d'Amérique, celle de **John S. Newberry Jr.**, est exposée au **Detroit Institute of Arts**. Formée dans les vingt dernières années, elle permettra de voir cent dessins (surtout de Corot, Ingres et Degas) ainsi que des peintures américaines et italiennes d'après-guerre et un groupe d'œuvres de Paul Klee. Le collectionneur, ancien conservateur des Arts Graphiques à Detroit, a expliqué qu'il n'a jamais cherché à représenter dans sa collection toutes les écoles, mais plutôt des œuvres modernes montrant une pensée indépendante ou aidant à comprendre le travail d'un artiste.

○

Le **Minneapolis Institute of Arts** a décidé de conserver et de montrer davantage l'art américain; il a organisé de juin à septembre une exposition de **peintures américaines 1945-1957**.

○

Les expositions suivantes sont annoncées à la **National Gallery de Washington**: **American Paintings** from the collection of the National Gallery; the Art of **William Blake**; **Masterpieces of Korean Art**; **Master Drawings lent by the Italian Government**; photographs by **Alfred Stieglitz**.

○

Une belle exposition didactique de **Gravures et dessins appartenant aux collections de Yale** a été présentée par Colin Eisler à la **Galerie d'Art de l'Université**. Un bon catalogue contient en tête des chapitres, des sortes de chapeaux très utiles pour les étudiants. Les illustrations se présentent sous forme de pièces séparées.

○

## VENEZUELA

Le Comité de la Sala de Exposiciones de **Caracas** a organisé une exposition de **cent ans de peinture moderne**, comprenant des tableaux importants français et de l'école de Paris (1840-1940). Le Catalogue, illustré, est précédé d'un texte de Gaston Diehl.



## LIVRES ET TRAVAUX

### ANTIQUITÉ.

Le jeune archéologue français Jean Perrot a découvert sur la rive ouest de la mer Morte, dans les solitudes du Néguev, les traces d'une civilisation antérieure de mille ans à l'époque d'Abraham, et dont les squelettes révèlent des types d'Arménoïdes, originaires du plateau transjordanien.

*El Esculapio de Ampurias* par Martin Almagro (Goya, mars-avril 1957). L'auteur étudie cet antique célèbre du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., mais ne sait à quel maître l'attribuer.

Un compte rendu des fouilles de 1954-1955 à Leontini est donné par M. G. Rizza dans le *Bollettino d'Arte*, janvier-mars 1957.

Un *Gladiateur* du Jardin Giustiniani à Bassano di Sutri, mal restauré, est en réalité non un *Gladiateur tuant un lion* (légende d'une gravure de 1631 qui le représente en meilleur état), mais un *Combat de Mithra contre Kriton*, comme le montre M. Giovanni Becatti (*Bollettino d'Arte*, janvier-mars 1957).

La mosaïque de la Piazza Armerina (dans la palestre des Thermes de la villa Erculia) représente une scène de *ludi circenses*, la plus complète connue. L'action se passe, d'après des comparaisons tirées d'autres monuments, dans le Circus Maximus, et à propos d'un événement exceptionnel de l'époque des tétrarques, à la fin du III<sup>e</sup> siècle et au début du IV<sup>e</sup> siècle, ainsi que le montre M. Gino Vinicio Gentili dans le *Bollettino d'Arte*, janvier-mars 1957.

Licia Borelli Vlad donne un second article très illustré au sujet de la restauration de la maison de Livie sur le Palatin (*Bollettino dell'Istituto Centrale del restauro*, 25-26, 1956).

La restauration des antiques Ludovisi au XVI<sup>e</sup> siècle est étudiée dans un bel article d'Yves Bruand (*Mélanges de l'Ecole de Rome*, 1956). Nous y voyons notamment le rôle de l'Algarde, et surtout celui de Bernin (1622), qui restaure l'*Arès Ludovisi* et le *Guerrier au repos*, tandis qu'Ippolito Buzzi, dont le nom n'avait pas encore

été prononcé, et qui manquait de génie, restaure (avec peu d'exactitude) le *Gaulois blessé*, le *Gaulois se suicidant*, dit autrefois *Arria et Paetus*, et l'*Aphrodite de Cnide*.

Une mosaïque byzantine (vers le VII<sup>e</sup> siècle) représentant un *Ange de l'Annonciation*, conservée au Louvre, est présentée par M. Coche de la Ferté en même temps que des boucles d'oreilles d'origine syrienne de son département (*Revue des Arts*, 1957, I).

M. Henri Stern prouve que le *grand camée de France*, conservé au Cabinet des Médailles, a été considéré comme un objet de culte jusqu'au moment où Peiresc l'a étudié, soit en 1620 (*Revue des Arts*, janv. 1957).

La représentation des légendes dans les images des premiers siècles de l'Eglise chrétienne est étudiée, avec des recherches sur l'influence des apocryphes, par Ulrich Fabricius (*Die Legende im Bild des ersten Jahrtausends...*, Cassel, éd. Oncken, 1956, in-8°, 126 p., 32 pl.).

### MOYEN AGE.

M. Van der Haagen, chef de la Division des Musées et Monuments de l'Unesco, veut bien rectifier une information donnée dans notre numéro de juillet-août. Il nous envoie le rapport de M. Gérard Garitte précisant que *les manuscrits du monastère Sainte-Marguerite, au Sinai*, n'ont subi aucun dommage, ni par les troupes d'Israël ni par d'autres. M. Garitte conclut en exprimant sa satisfaction que « l'Unesco ait ainsi réussi à obtenir l'accord de tous pour la sauvegarde de biens qui n'ont d'autre valeur qu'une valeur culturelle ».

*Les statues d'or et d'argent de l'époque préromane* sont étudiées par Raymond Rey dans les *Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse* (1956, III).

La statue *Notre-Dame de Bon-Espoir*, vénérée à Dijon et promenée dans la ville après la Libération, a été examinée en vue de sa consolidation. On s'aperçut alors que la peinture noire de son visage et la couleur brun-rouge de son vêtement étaient relativement modernes, qu'elle avait à

l'origine un visage couleur chair et un *chainse* blanc ainsi que son voile. M. P. Quarré, qui l'a étudiée, la considère comme une œuvre du XI<sup>e</sup> siècle, du type des Vierges auvergnates, et suppose qu'elle vient de la chapelle Sainte-Marie, au nord du Castrum. Elle figure sur une tapisserie de 1515, qui représente une procession de 1513, avec cet aspect et ces couleurs. Malheureusement, M. le curé de Notre-Dame de Dijon a souhaité, pour des raisons de culte, qu'on en refasse une Vierge noire, et on a de nouveau peint son visage en brun-noir (*Mémoires, Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, t. XXIII, 1947-1953, daté de 1955).

Au Musée Lapidaire du cloître de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, M. J. Boyer (*Provence historique*, juill.-oct. 1956) a reconnu quatre groupes de statues provenant de la cathédrale.

M. Louis Grodecki donne un intéressant état de questions sur la sculpture française aux environs de 1200 dans le *Bull. Monumental*, 1957 (II), d'après de récents travaux allemands. La « porte romane » de la cathédrale de Reims daterait d'environ 1180, et se rattacherait non à l'art des portails à statues-colonnes français, mais à l'art lotharingien de Liège, Cologne et Berlin. Laon se rattacherait à Reims (avant 1200), et M. Grodecki voit bien le rôle de Laon, au style « durci », dans le second gothique; Chartres vient après Laon, à une date qu'il faudrait revoir.

M. l'abbé Choux étudie (*Annales de l'Est*, 1955, 2), d'après de nouveaux documents, la cathédrale pré-romane de Toul (838-1107).

M. Jacques Thirion (*Actes du V<sup>e</sup> Congrès international d'Archéologie chrétienne*, 1954, parus en 1957) étudie trois chapelles polygonales de l'ancien diocèse de Grasse, émuant témoignage de la fidélité de la Provence à des types d'églises réservés autrefois aux martyria. Elles datent, selon lui, de la renaissance romane, et peuvent avoir pour modèle la chapelle Saint-Sauveur de Lérins.

Le Reliquaire de Sainte Fortunade était rapproché par Mlle Marguerite

Charageat de la *Sainte Foy* de Conques pour des raisons de style; elle vient de nous apprendre (*B.A.F.*, 1956) qu'un prieuré voisin de sainte Fortunade dépendait de sainte Foy de Conques dont il portait le vocable.

## RENAISSANCE.

L'importance de la question des proportions utilisées par Brunelleschi dans la chapelle Pazzi est étudiée par Mme Dorothea Nyberg dans *Marsyas* (VII).

S'aidant de textes réunis dans un article de van Even qu'elle cite en note à chaque page, Mlle Ninane, à propos de la restauration en cours de la *Justice de l'Empereur Othon* de Bouts, nous montre qu'un des tableaux de cet ensemble, *l'Epreuve du feu* est du Maître, et que le *Supplice de l'Innocent* a été peint après sa mort (*Bull. des Musées royaux de Belgique*, mars 1957).

Le thème iconographique de la *Madonna del Parto* de Piero della Francesca est expliqué par Mme Caroline Feudale (*Marsyas*, VII). Elle y voit « la Vierge qui achève son ultime glorification comme une conséquence naturelle de sa maternité miraculeuse ».

M. Martin Soria voudrait croire que la pose de la *Rokeby Venus* de Velasquez (Nat. Gallery) est dérivée d'une gravure de Philippe Galle d'après Holbein (*Art quarterly*, printemps).

## XVII<sup>e</sup> SIÈCLE.

Deux tableaux venant du château de Rychno (Tchécoslovaquie), des scènes de l'Evangile dans de grands paysages d'architecture, sont données à *Magnasco* par M. Oldrich J. Blazicek, tandis que les architectures sont attribuées à Clemente Spera (*Emporium*, avril 1957).

Les esquisses préparatoires des peintures de Pierre de Cortone à la galerie du Palais Doria Pamphili sont étudiées par M. Luigi Grassi dans le *Bolletino d'Arte*, janvier-mars 1957. Conservées à la Casa Patrizi à Rome, elles permettent d'étudier l'artiste à l'époque de sa maturité.

Une note suivie d'une série de documents d'archives (1681-1697) tirés de l'Archivio di Stato de Rome par notre collaborateur M. Irving Lavin, permet d'étudier les *décorations baroques de San Silvestro in Capite* (*Bolletino d'Arte*, janvier-mars 1957).

La dernière manière de Gaulli dit Baciccio (1685-1705) est étudiée par M. Robert Enggass dans l'*Art quarterly* du printemps 1957.

Une grande étude de M. W. R. Valentiner nous prouve que *Ferdinand Bol* possède un style propre et qu'on peut identifier ses dessins (*Art quarterly*, printemps).

M. Jan Bialostocki regroupe une série de *portraits peints par Ferdinand Bol* (Bruxelles, Varsovie, Amsterdam) dont il nous prouve qu'ils représentent Hendrik Trip et sa seconde femme (*Bulletin des Musées royaux de Belgique*, mars 1957).

Une poésie italienne, sur la statue de Louis XIV exécutée à Paris par le Bernin (1666) est publiée par M. Andrea Benedetti dans le n° 6 de *Il Noncello* (Pordenone). Elle est due à Ascanio Amalteo (1630-v. 1689), professeur d'italien de Louis XIV, et se trouve à la fin d'un *recueil manuscrit d'exercices du Roi*, publié ici pour la première fois. Une note de l'auteur nous apprend que Louis XIV a donné 100 doubles à Amalteo pour son sonnet.

Le seul portrait authentique de William Penn, fondateur de la Pennsylvanie et celui de sa femme, deux dessins de Francis Place (1647-1728) ont été achetés chez Sotheby le 18 juin pour mille livres.

## XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE.

M. Pierre Verlet publie dans le *Jardin des Arts* de juillet une bonne étude sur *Gabriel et la construction de l'Opéra de Versailles*.

L'histoire de la place du *Marché Saint-Honoré* et celle du *Couvent des Capucins* est évoquée, à propos de la disparition de la place, par M. Victor Perrot dans le *Bull. municipal officiel de la Ville de Paris*, du 6 juin.

La formation artistique de *Pietro Juvara*, le grand architecte de Messine, est étudiée avec soin dans un intéressant article de Mme Maria Accascina (*Bolletino d'Arte*, janvier-mars 1957).

Sur le château de Sir Robert Walpole, à Houghton (1722), maintenant à Lord et Lady Cholmondeley, voir *Connoisseur* de mai.

Le château de Fort Belvédère (1755), habitation de l'Honorable Gerald et Mrs. Lascelles est décrit dans *Connoisseur* de juin.

Dans l'*Archivo Español de Arte*, n° 115, a paru un article intéressant sur le *retable baroque espagnol et sa terminologie artistique* (Séville), par Consuelo Sáez de la Calzada.

Les têtes de saints décapités dans la sculpture baroque espagnole sont étudiés dans *Goya* (janv.-fév. 1957) par J. J. Martin González.

Mme Barbara Joan Mitchell étudie (*Marsyas*, VII) un *portrait signé Goya* et daté de 1799 à l'Hispanic Society of America. Elle prouve que la signature n'est pas de lui, et que rien ne garantit qu'il ait peint un tel portrait; il s'agit de celui de Manuel La Pena, marquis de Bonad Real, ami de la famille d'Osuna qu'elle retrouve à leur Alameda en 1812, date à laquelle le tableau est, selon les documents, mutilé à coups de couteau (ces coups sont visibles lorsqu'on regarde les radiographies).

## XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.

M. Raffaello Causa publie un livre sur le peintre flamand *Antonio Smink Pittloo* (1790-1837), admirateur de Granet, qui a travaillé en Italie (Naples, Mele, 1956, 131 p., 76 pl.).

M. R. H. Hubbard prouve, dans l'*Art quarterly* de printemps, qu'il existe au début du XIX<sup>e</sup> siècle une école canadienne avec un style particulier et des peintres comme Antoine Plamondon et Théophile Hamel.

M. Werner Hofmann (*Jahrb. der Kunsthist. Samm. in Wien*, t. 52, 1956) étudie quelques attitudes dans l'art graphique de Daumier, et leur intérêt plastique (*Zum Daumiers*



*Graphischer Gestaltungsweise*); c'est un chapitre de sa Dissertation de Doctorat de 1950.

Dans un article, *Nadar au zénith*, paru dans *Preuves* (juillet 1957), M. Pierre Schneider montre que ce grand photographe n'influença nullement les impressionnistes, et qu'il les aida parce qu'il avait besoin de publicité.

*Le portrait de Suzanne Bambridge par Gauguin* (Musée d'Art Moderne, Bruxelles) est étudié dans un article posthume de M. Paul Fierens qui raconte une visite au Musée des neveux du modèle, et précise l'identité de celui-ci, qui a épousé Taaroa, un des chefs des îles Sous-le-Vent (*Bull. Musées royaux de Bruxelles*, mars 1957).

Un article excellent de M. William Seitz, artiste peintre et professeur à Princeton, préface d'un travail plus important, est consacré à *Monet, précurseur de l'art abstrait* (*College Art Journal*, fin 1956); il s'appuie notamment sur le passage des mémoires de Kandinsky où celui-ci raconte la révélation qu'il eut à Moscou devant les *Meules* de Monet; il cite également Mondrian et André Masson.

M. Henri Perruchot a consacré un très bon livre au *Douanier Rousseau* (Ed. universitaires 1957, in-12, 118 p., pl.). Enfin, nous avons un exposé objectif de sa vie appuyé sur des documents, et des renseignements bien classés et bien présentés. Les références que nous regrettons de ne pas trouver dans les précédents ouvrages de cet auteur sont ici données; une bibliographie et un tableau chronologique terminent ce petit livre destiné à faire époque pour la connaissance du peintre et celle de sa légende.

## XX<sup>e</sup> SIECLE.

Un article sur l'*Ecole de Paris, réalité ou mythe*, par M. C. Lacoste dans *Arts* (*Arts Digest*), juin 1957.

Sous le titre : *Portrait of a Paradox*, les *Arts News* de mai 1957 nous montrent que plusieurs artistes abstraits de New York font des portraits figuratifs de leurs amis.

J. Watelin, *la Peinture moderne en délire*, Ed. Presses continentales, Paris, 1957, in-16, 61 p. — De ce petit livre amusant et violent, citons la conclusion : « Que restera-t-il de cette poussée enfiévrée de peinture qui s'est cherchée sans jamais se trouver? De rares réussites favorisées par un heureux hasard, une quantité innombrable d'études, d'essais, de pochades..., aucune œuvre indiscutable. »

Un article du Dr R. van Luttervelt (*Bull. v. de Kon. Ned. Oudheidkunt. Bond*, 15 avril 1957) pose la question des *arts nationaux*, de la « constante nationale »; il préfère à cette notion celle de courants artistiques contemporains.

Le numéro d'octobre 1956 de la revue *Du* était consacré à la ville de Troyes, à ses habitants, à ses Musées, et à Derain à propos d'un collectionneur troyen qui a permis de reproduire un certain nombre de toiles et quelques pages de carnets.

*Seconda biennale dell'incisione italiana contemporanea*, Venise, avril-juin 1957. Catalogue par M. Giorgio Trentin, avec notices biographiques très développées.

Le problème de l'estampe en couleurs contemporaine est examiné par M. Robert M. Freimark dans le *College Art Journal*, été 1957.

## REVUES.

### DIVERS.

*Marsyas*, revue des étudiants de l'Institute of Fine Arts de l'Université de New York, longtemps ronéographiée, est maintenant imprimée (t. VII, 1954-1957, 79 p.).

La fameuse revue anglaise le *Studio*, fondée en 1893 par Charles Holme, dirigée ensuite par son fils Charles Geoffroy Holme (mort en 1954) a été acquise par la Hulton Press. On connaît l'intérêt pour l'art de M. Hulton, et nous attendons la nouvelle impulsion qu'il va donner à sa revue.

Les *Archives de l'Art Américain* poursuivent leur travail surtout à Philadelphie et à New York cette

année, en faisant faire des microfilms et en les indexant.

Dans un livre destiné à un large public, M. Romi s'attaque, de façon amusante, à un sujet important, *la Conquête du Nu* (Ed. de Paris, 1957, in-16, 250 p., ill.). Des anecdotes, des photographies lui permettent de faire voir, au cours de l'histoire de l'art et de l'histoire, les modifications de la représentation du nu, et les modifications des formes féminines elles-mêmes. Il insiste très justement sur l'influence des grands artistes, et il oppose la pauvreté des photographies de « nus artistiques » à la beauté des nus de Manet ou de Renoir. L'auteur annonce un ouvrage sur la représentation de l'Insolite qu'on attend avec curiosité.

## ART ET LITTÉRATURE.

La Bibliothèque Nationale a commémoré le souvenir d'*Alfred de Musset*. L'exposition réalisée par M. Pierrot et Mlle Villa, était présentée par M. Julien Cain, qui faisait remarquer très justement qu'on a assez parlé de la vie de Musset, qu'on doit maintenant étudier davantage ses œuvres.

Aussi l'exposition a fait notamment voir, en dehors de l'iconographie du poète, et des interprétations de son théâtre, quelques-unes des sources plastiques de son inspiration. On nous rappelle par des gravures d'après Moreau le jeune et d'après Carmontelle qu'il a grandi, grâce à son père, éditeur de Jean-Jacques Rousseau, dans un milieu encore tout imprégné de l'esprit galant du XVIII<sup>e</sup> siècle dont il prolongea l'esthétique dans son théâtre.

Des estampes de Gavarni, des tableaux d'Eugène Lami, son confrère en dandysme, montrent bien sa vie d'élégant.

Son Musée imaginaire est assez restreint, il se compose de la *Marguerite* lithographiée d'après Ary Scheffer, d'une copie de la *Poésie* de Carlo Dolci, et surtout des médiocres images au trait du *Musée Filho* (Andrea del Sarto, Paris Bordone). Mais il a connu aussi les *Caprices* de Goya (le rapprochement avec un de ses dessins avait déjà été fait à la Bibliothèque Nationale en 1934). Dans son salon de 1836, il admire un Charlet et un Léopold Robert.

Puis son esthétique change, il jette au feu ses gravures romantiques et les remplace par des estampes d'après Raphaël. Enfin, plus tard, il sera (en même temps que Hugo?) frappé par les *Prisons* de Piranèse.

On voit aussi l'intérêt de ses dessins, et son goût pour la caricature (inspiré par Monnier, par Toppfer?).

Une exposition a opportunément rappelé un bel album, *les Quatre Saisons d'une âme*, dessins de Manina, poèmes d'Alain Jouffroy (éd. du Dragon, 1957). Le poète, à propos de ces dessins, a voulu « éveiller une compréhension globale des moments contradictoires de la vie intérieure de tout homme ».

Grâce à M. John L. Sweeney, nous pouvons lire sous le titre de *The Painter's Eye*, les notes et essais publiés dans divers journaux par Henry James (Londres, Rupert Hart-Davis, 1956, in-8°, 274 p., en-tête une phot. d'Alice Boughton représentant James visitant une exposition). — Ces essais datent des années 1868 à 1892. Ils montrent James assistant aux débuts du Metropolitan Museum (1871); à la première exposition de la Wallace Collection (1873, cette exposition dans le faubourg misérable de Bethnal Green lui semble à la fois une charité et une ironie); à l'ouverture de la National Gallery de Londres (1877). Nous le voyons admirer les préraphaélites, juger

bien élevé le prix de 380.000 fr. donné par A. T. Stewart de New York pour le *Friedland* de Meissonnier (dans lequel « les détails sont meilleurs que l'ensemble »), regretter à plusieurs reprises la faiblesse des expositions de la Royal Academy, et mettre le public en garde envers les « dangereuses perversités du goût » que risque d'amener le mouvement impressionniste (1876).

M. Sweeney, dans sa préface, nous aide à comprendre ces appréciations en nous expliquant la formation de l'esthétique de James qui a commencé par admirer les dessins du *Punch* (1850), et les tableaux tels que *les Enfants d'Edouard* de Delacroix. Le sujet l'intéresse, comme beaucoup d'autres littérateurs, et il n'aime dans les tableaux figuratifs que ceux qui nous montrent les personnes qui ont de bonnes manières (*good manners*). Mais en 1869, grâce à Charles Eliot Norton, son goût s'affine, et Ruskin le décide à faire plusieurs voyages en Italie.

Ces critiques artistiques sont intéressantes en elles-mêmes, mais elles le sont encore plus si on considère qu'elles sont à l'origine de l'esthétique du romancier qui va montrer dans chacun de ses livres combien il a « l'œil d'un peintre ». Son goût se modifiera, d'ailleurs, et on le verra en 1893 préférer Daumier à Gavarni, et en 1903-1905 goûter extrêmement l'impressionnisme.

Sachons donc gré à M. Sweeney

d'avoir recueilli ces textes, et de les avoir présentés avec goût et avec discrétion.

G. W.

## COLLECTIONS ET COLLECTIONNEURS.

M. Brinsley Ford, trustee de la National Gallery, a ouvert sa maison de Wyndham Place le 26 juin aux membres du National Art Collection Fund. Elle contient une belle collection commencée il y a deux siècles par Benjamin Brook, admirateur de Richard Wilson; sa fille devait être la mère de Sr. R. Ford, collectionneur et historien de la peinture espagnole. M. Brinsley Ford est également collectionneur, particulièrement de dessins.

M. Antoine de Halasz, le grand collectionneur d'estampes parisien, a présenté à quelques amis le 19 juin une cinquantaine de gravures de peintres-graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle choisies dans sa fameuse collection.

Le jugement (4 avril 1956) dans la cause de feu D. G. van Beuningen contre le Dr P. Coremans, directeur du Laboratoire central des Musées de Belgique, qui obtient gain de cause, a été publié par plusieurs journaux. (On en trouvera le texte notamment dans les *ICOM News* d'avril.)

## NÉCROLOGIE

M. Arthur Everett "Chic" Austin Jr. est mort en mars. Cet homme éminent avait joué un grand rôle au Wadsworth Atheneum d'Hartford, et au Ringling Museum of Art de Sarasota qu'il dirigeait depuis 1946.

Nous déplorons aussi la mort (janvier 1957) de M. Alfonso Bartoli, directeur des fouilles du Forum et du Palatin depuis 1925 (Cf. notice nécrol. et bibliographie dans le *Bolletino d'Art*, janvier-mars 1957).

M. Puig y Cadafalch, membre de notre Conseil de Direction, est mort le 23 décembre dernier. On sait l'intérêt de ses travaux qui ont fait époque sur le premier art roman et les perspectives qu'ils ont ouvertes.

Le peintre Frank Kupka, dont on sait qu'il a été aux origines de l'art abstrait, est mort à Puteaux, où il était voisin de Villon, à 86 ans.

M. Albert M. Friend Jr., professeur au Département d'Art et d'Archéologie de l'Université de Princeton, est mort en 1956 à l'âge de soixante-deux ans. On trouvera sur lui une notice nécrologique par George H. Forsyth Jr. dans le *College Art Journal*, été 1957.

Le grand savant M. Georg Swarzenski est mort à Boston, âgé de quatre-vingt un ans. Il avait fait partie du Musée de Berlin entre 1903 et 1906, puis il avait dirigé les Musées de Francfort. Décidé à fuir les nazis, il s'était fixé en 1937 aux Etats-Unis où il a été Professeur à Princeton avant d'être Maître

de recherches au département des sculptures et arts médiévaux du Musée de Boston. On sait que son fils Hanns est, dans ce Musée, conservateur des Arts Décoratifs.

M. Carl O. Schniewind est mort à Florence le 30 août, âgé 57 ans. Conservateur des estampes et dessins à l'Art Institute de Chicago depuis 1940, il était né à New York, et après des études en Suisse et en Allemagne, il avait été nommé bibliothécaire et conservateur des gravures du Brooklyn Museum. Excellent connaisseur d'art français (Gauguin, Lautrec), il avait écrit de bons livres sur l'estampe, et son activité avait enrichi de nombreux chefs-d'œuvre son département à l'Art Institute. Il était chevalier de la Légion d'honneur.



# DON JUAN OF AUSTRIA ?

**A**BOUT a year ago I saw again the portrait of a Commander that had belonged for many years to the Marqués de la Vega Inclán and which he left to the nation (fig. 1). It hangs now in the House of el Greco—also a gift of Vega Inclán to the Spanish nation. Unfortunately this painting is so badly placed that it can hardly be seen. It hangs between a window shutter and a door of the room—well guarded against indiscretion. It was sheer chance that I was able to re-discover this portrait. I did not know it was there. For years it had hung in the *Museo Romántico* of Madrid—another charming little museum founded by Vega Inclán also.

I do not know when and where this interesting picture was discovered by Vega Inclán. I only know that while he sold to other collectors several Grecos, he never sold this portrait. My father, M. B. Cossío, knew it well and left a long note about it, to be included in the new revised edition he was preparing of his book: *El Greco*. This interesting note has prompted me to give more attention to this portrait.

A kind of mystery shrouds it. Who is the personage? Why has this excellent painting never been published until it was included—a few months ago—in a short essay by my father? (*Dominico Theotocopuli*, by M. B. Cossío). Why has nobody attributed it to Greco or to some other artist? It is well known that my father thought it a good and most interesting work, and his authority on the subject gave him well-founded reasons to suggest Greco might have painted it.

My father also suggests that this portrait may be the portrait of Don Juan of Austria, the illegitimate son of the emperor Charles V and the victor of the battle of Lepanto (1571) against the Turks. A study and comparison of this portrait with even a few portraits of the Habsburgs shows the great resemblance of this young general's features with the features of his possible ancestors: Charles V, his father; Philippe le Beau, his grandfather; Marguerite of Austria, his great-aunt; etc.

But the mystery remains: why the portrait was never published before, why it hangs in darkness, why it has no label of any kind and where it was until Vega Inclán found it. So many pictures—not so beautiful or interesting, nor so worthy of Greco as this one—are attributed, on much slighter grounds, to him.



FIG. 1.—EL GRECO.—Don Juan of Austria?  
Toledo, House of El Greco.

It may be said, against the suggestion that this is the portrait of Don Juan of Austria that the youth here represented is not the handsome young man Don Juan was reputed to be. Neither has he the order of the Golden Fleece on his breast, but there are "official" portraits of him—engravings by J. Schreckius and others—where he appears without the Golden Fleece also.

Of the best known portraits of Don Juan—and there are many—not one is an interesting painting and only the one by Sánchez Coello, in the Stirling collection, seems to have been painted directly from the model. This one must have been painted when Don Juan was about eleven years old, when his brother Philipp II recognized him, in 1559.

The portraits of Don Juan in the royal palaces in Spain

were all lost in the fires which destroyed the Alcazar in Madrid and el Pardo palace in 1604, when another portrait by Sánchez Coello was lost. As a good likeness of Don Juan is not available it is difficult to know what he did really look like. But obviously, he must have had some of the well-known Habsburg features.

It may be argued also that Greco was never a court painter and it is a well known fact that among his large collection of portraits—about 42 genuine ones—there is not one of a royal personage. If he ever painted one, it got lost or we do not know where it is. It is also known that Greco failed to please Philip II when the king saw the painting of *Saint Maurice* he had ordered Greco to paint for an altar-piece in El Escorial. Also, this portrait is not signed and the pleasure Greco took in signing his works is well known. Also the manner the face is painted in this portrait—although the lack of symmetry is very like Greco, the features are not stylized—may appear against the attribution of the painting to Greco. But perhaps he had no time to study his model. The gay young general had no time to sit long



for him. Perhaps the artist, then a young man and not a well known artist, was shy in front of the brilliant and famous hero, who was probably the first royal personage he had ever met..., but there is no doubt that Greco or the painter who painted this portrait *saw* the sitter. It is too realistic a portrait, the young man is too pathetic, the portrait is too immediate, obviously too much like the model, very



FIG. 2.—KONRAD MEIT.—Charles V. Bruges, Grunthuyse Museum.  
(Photo. A.C.L., Brussel.)



FIG. 3.—VAN ORLY.—Portrait of Marguerite of Austria.  
Brussels Museum. (Photo. A.C.L., Brussel.)

much like the man must have been physically and spiritually. There is nothing conventional about him. No attempt at idealizing or making him look better or handsomer than he really was. Here one sees a young man as *he was*, but could a hero, a Don Juan of Austria be “officially” represented as in this unconventional portrait?

As the features of this man are so obviously Habsburg there was nothing else to do but to study the portraits of this family: the portrait of Charles V (Don Juan’s father) when very young, of Philippe le Beau (Don Juan’s grandfather), of his sister Marguerite of Austria (Don Juan’s great-aunt), of Philip II (Don Juan’s brother), of Don Carlos (Don Juan’s nephew), etc., etc.

To find a portrait of a prince of the blood painted by Greco would be of enormous interest. The amazing like-



FIG. 4.—Portrait of Philippe le Beau.  
Bearsted collection. (Photo. Blukhorns.)

gnathism, his protruding eyes, the setting of them, the arch of his eyebrows, his mouth, his degenerate air, his kind, unintelligent expression. He resembles so much the very young Charles V (fig. 3) in the wonderful bust by Konrad Meit, in the Gruuthuyse Museum, Bruges, that one cannot but think that he must be his son. Again we find the same features—the nose and the mouth still more like *Don Juan's*, not to mention the chin, in the portrait of Marguerite of Austria by Van Orley, in the Brussels' Museum (fig. 3). She was his great-aunt. And again in the portrait of Philippe le Beau, his grandfather, in the Bearsted Collection (fig. 4), and in so many more Habsburg portraits.

ness of the features of the young general to most of the Habsburg portraits confirms Cossío's suggestion that the model was one of them: possibly Don Juan of Austria. By the technique of the painting, the fashion of the gorget, which dates from the years 1570-1580, the baroque movement of the figure, the realism of the face—the portrait is painted directly, copying the model—it cannot be the portrait of Charles V dead in 1558, it is not the portrait of Philip II—we have so many good likenesses of him—nor of his degenerate son, Don Carlos, whose expression is so hard, in the Sánchez Coello portrait in the Prado. The only possible one would be Don Juan of Austria.

It could be his portrait, because of his marked Habsburg features, his pro-



FIG. 5.—EL GRECO?—Don Juan of Austria, detail  
(see also fig. 1). Toledo, House of El Greco.



It may be the portrait of Don Juan because it is the portrait of a young general as Don Juan was in 1571. His hair is short with a lock on his forehead as he used to wear it (fig. 5). He grasps a baton tightly in his right hand. This baton—a very unconventional one—is a very roughly cut staff, a simple stick with no ornaments reminding us of the one he holds in his famous statue at Messina, erected after the battle of Lepanto. There he holds a baton of three staves bound together to denote his triple command. These staves are—like the baton in the portrait—rough sticks, cut anyhow and with no ornaments.

The young man in this portrait is of the same age as Don Juan after Lepanto, about twenty four years old. His gorget is of the type worn from 1560 to 1580 and he wears it again and an armour very much the same also in one of the engravings of him dated 1571, in the series of portraits of the House of Austria.

As for the suggestion that this portrait might have been painted by Greco a note by Cossío for the new and corrected edition of his book on Greco may be of great help.

Cossío writes: "The armour is of the same style of armours as the one of the *Saint Louis* in the Louvre, and of the *Saint Louis* in the House of El Greco, in Toledo, and the one of Vicentio Anastagi, in the Frick Collection, New York (fig. 6).

By its technique this painting belongs to the time of the *Assumption* of Santo Domingo el Antiguo, now in the Art Institute, Chicago. It has the same dark-rose and warm tonality. The lights in the baton stand out in relief, painted in one stroke, from top to bottom. Above all—and this is typical of Greco—one may see the clear reflection in the armlet, of the breeches, which are made of crimson velvet.



FIG. 6.—EL GRECO.—Vicentio Anastagi. New York, Frick collection.  
(Photo. Frick collection.)

Could this portrait have been one of the portraits that according to Clovio's letter to Cardinal Farnese made the painters *stupire* in Rome?

It is indeed possible that Greco painted this portrait in Italy before going to Spain. Don Juan of Austria was in Italy from 1571 to 1576. By documents it is known that Greco was in Rome in 1571, that he left Rome some time later but he only appears—again according to documents—in Spain, in 1577. El Greco, recommended by Clovio to Cardinal Farnese, lived for some time in 1571 at the Palazzo Farnese in Rome. While there he must have painted Clovio's portrait, and those of the Farneses (now lost) and perhaps V. Anastagi. A young, daring and ambitious artist like him must have wished to paint the portrait of the young and brilliant prince, the hero of Lepanto, so famous after the victory, in 1571. It might not have been difficult for Greco to be recommended by Cardinal Farnese to his sister-in-law Marguerite of Parma, wife of Octave Farnese and half sister of Don Juan of Austria and she may have sent Greco to her brother to paint him. There is a letter dated 1573 from Don Juan to his sister telling her she will receive a portrait of him. Or the Cardinal himself may have recommended Greco directly to Don Juan. As Don Juan was never long in Rome and apparently Greco left soon after 1571, he might have gone to Naples or to Messina in 1573 and painted the portrait there. Don Juan would then have had leisure to sit for portraits while preparing the Tunisian campaign of 1574. And there is this portrait of a young general about the age of Don Juan after Lepanto, with the characteristic Habsburg features, grasping his enormous staff—who knows if to balance the lack of energy of the face... He displays the famous lock of hair over his forehead as Don Juan set the fashion among the young of his time, he carries himself gracefully and looks distinguished. It could very well be the portrait of Don Juan of Austria.

Greco, as a portrait painter possessed—besides his technical ability—that force to discern at once and fix on canvas the real nature of his sitter. Hence the emotion his portraits arouse. He could not paint a conventional portrait. And this portrait is anything but conventional. There is nothing of the conventional hero about the face of this young man. He looks tired, unhealthy—probably he had just suffered one of his usual liver attacks—he looks kind and not particularly bright. It is a realistic, pathetic and rather tender portrait which, like most of Greco's portraits, stirs deep feeling.

NATALIA COSSÍO DE JIMÉNEZ.

RÉSUMÉ : *Don Juan d'Autriche?*

L'auteur étudie un portrait qui a appartenu au marquis de la Vega Inclan. Celui-ci en fit don à l'Espagne, et cette œuvre se trouve actuellement dans la maison de Greco à Tolède. Ce tableau que l'auteur et son père, M. Cossio, attribuent au Greco, est, à leur avis, le portrait de Don Juan d'Autriche, le vainqueur de la bataille de Lépante. Ils procèdent à l'identification au moyen de comparaisons avec d'autres portraits de la famille des Habsbourg. D'ailleurs une étude détaillée du personnage lui-même, armure, coiffure, etc., doublée d'une étude historique, vient confirmer cette opinion. Le portrait pourrait dater des environs de 1571-1573, époque où *Don Juan* d'Autriche se trouvait en Italie.



# SUR L'INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS DE CLAUDE GOUFFIER

(1571)

L'INVENTAIRE des tableaux de Claude Gouffier présente un intérêt exceptionnel. En effet, c'est celui d'un des plus grands seigneurs français du XVI<sup>e</sup> siècle; fils d'Artus Gouffier, Claude est Grand-écuyer, Premier gentilhomme de la Chambre du Roi, Capitaine des Cent Gentilshommes de sa Maison, Marquis de Boisy, duc de Roannais (fig. 1). Il est mort vers 1571, laissant dix enfants et une veuve, sa troisième femme, Antoinette de la Tour-Landry.



Il avait fait élever vers 1550 le beau château d'Oiron, dans lequel il avait reçu le Roi Charles IX en 1560. Or, en 1700, Roger de Gaignières acheta à Oiron, par l'intermédiaire d'un religieux de l'abbaye de Saint-Jouin-de-Marnes, une trentaine de portraits peints du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, qui,

1. Une lettre de D. Charles Conrade, religieux de l'abbaye, datée du 27 janvier 1700, raconte qu'à Oiron il a fait « capture de huit portraits dont voici les noms : Marguerite de Valois, sœur de François I<sup>er</sup>; la princesse d'Orange, fille du duc de Saxe; Artus de Gouffier; Hélène de Genlis...; Marie..., femme de Charles VII; une dame de Canaple; une dame à ce qu'on croit d'Harcourt, qui a la face un peu effacée, et une Françoise de Bretagne, grande écuyère de France...; les principaux et les meilleurs m'ont été donnés par M. Desroches, qui me demande pour toute récompense quelques livres curieux, entre autres *le Télémaque*, attribué à M. de Cambray; les autres m'ont coûté peu de chose ». B. N., ms. fr. 24.986, p. 343, et Ch. DE GRANDMAISON, *les Correspondants de Gaignières*, p. 33.

La Marguerite de Valois est sans doute le portrait dont on ne possède que le crayon, à Chantilly (Cat. GAIGNIÈRES, dans *Grandmaison*, n° 60). La princesse d'Orange, fille du duc de Saxe, est Anne, fille de Maurice de Saxe et femme de Guillaume de Nassau (Cat. GAIGNIÈRES, n° 494). Artus de Gouffier, mort en 1519 (Cat. GAIGNIÈRES, n° 108?). Hélène de Genlis est Hélène de Hangest, sa femme. Marie, femme de Charles VII, est Marie d'Anjou, morte en 1463 (Cat. GAIGNIÈRES,

FIG. 1. — JEAN CLOUET. — Claude Gouffier, marquis de Boisy.  
Musée de Chantilly. Phot. Archives Photographiques.

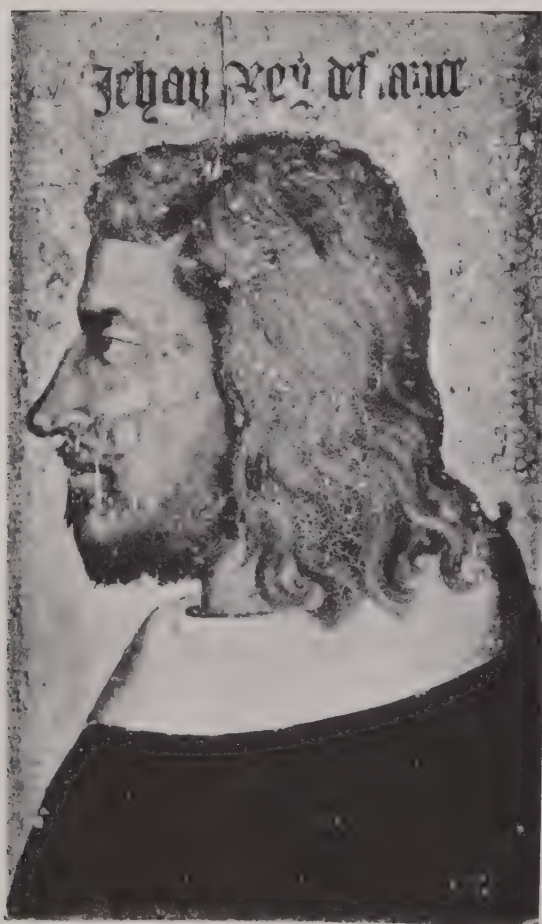


FIG. 2. — Portrait de Jean le Bon. Musée du Louvre.  
Phot. Giraudon.

dispersés puis rachetés, constituent le noyau de la collection des portraits français de la Renaissance au Louvre et à Versailles.

Ces portraits achetés à Oiron en 1700 ne peuvent pas s'y être trouvés au XVI<sup>e</sup> siècle, car le château fut dévasté et pillé par les Huguenots en 1569<sup>2</sup>, et les œuvres d'art, comme les meubles restants, furent mises en vente après la disparition de Claude Gouffier, par le Maréchal de Cossé, tuteur de ses enfants.

Mais on sait qu'au château, on pouvait voir cinq cents tableaux en 1654<sup>3</sup>. Ces tableaux y ont été apportés de Paris après 1631 par Louis Gouffier, petit-fils de Claude, lorsqu'il quitta la capitale pour se fixer à Oiron; ils doivent compter dans les cent mille livres de « meubles et tableaux » vendus par Artus II Gouffier à sa sœur Charlotte en 1667, et, s'ils étaient vendus à bas prix en 1700 à Gaignières, c'est que le château avait été livré en 1698 à une « bande noire » qui l'avait vidé avant de le revendre à Mme de Montespan<sup>4</sup>.

Les tableaux de Gaignières acquis à Oiron sont donc, selon toute vraisemblance, une partie de la collection apportée

de Paris à Oiron par Louis Gouffier, et, par conséquent ceux décrits, trop sommairement pour notre curiosité, dans l'inventaire de 1571 que nous donnons ici.

Mais il faut aller plus loin. Parmi les tableaux achetés par Gaignières à Oiron, figure le fameux *Jean le Bon* (fig. 2) mis en dépôt au Louvre par la Bibliothèque Nationale. On s'était étonné que ce tableau, dont on retrouve la trace dans les col-

n° 64). Sur Mme de Canaples, voir plus loin. Mme d'Harcourt est Louise de Rieux, comtesse d'Harcourt. Françoise de Bretagne est Françoise de Brosse, une des femmes de Claude Gouffier. Dans l'inventaire de Gaignières, où les portraits que nous n'avons pas retrouvés figurent sans doute dans les lots d'inconnus, nous trouvons de nombreux portraits des Gouffier : Artus nos 108, 124; François, nos 142, 517; Guillaume, n° 123).

Le 15 janvier, le R. P. Conrade écrit qu'il a eu ces tableaux non pour 40 fr., mais pour 10 écus, ainsi que plusieurs autres, dont un Guillaume de Montmorency, « brisé en deux », et *Jean pris devant Poitiers*, *id.*, p. 347, et GRANDMAISON, p. 34. Montmorency est le n° 391 du Cat. GAIGNIÈRES.

2. Cf. B. FILLON, *l'Art de terre chez les Poitevins*, Niort, 1864, p. 80. En 1568 disparurent les « armes, meubles, grands chevaux du Roy ».

3. Cf. CLOUZOT, dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906, II, p. 285.

4. M. DUMOLIN, *Oiron*, pp. 20-21.





FIG. 3. — Attribué à CLOUET. — Madame de Canaples.  
Edimbourg, National Gallery of Scotland Phot. Anon., Glasgow.

d'insister sur leur intérêt; en effet, en 1538, lorsque Pierre Foulon obtient les lettres de naturalité que nécessite sa naissance anversoise, il indique qu'il est au service de Claude Gouffier<sup>5</sup>; d'autre part, Jean Clouet recevait une rente de Boisy.

5. Cf. BOUCHOT, *Catalogue de l'exposition des Primitifs français*, Paris, 1904, n° 1. Nous avons retrouvé, dans un inventaire inédit, celui d'Adrien du Drac, seigneur de Beaulieu (1577), un portrait du « Roi Jehan ». On sait qu'un autre appartenait en 1634 à M. de Fleury, trésorier général de France en Bourgogne.

6. Le peu d'intérêt d'Henri II pour les portraits royaux est connu, et il se perpétuera sous ses fils, car nous n'en trouvons pas à Fontainebleau; il contraste avec l'esprit de recherche historique de François I<sup>er</sup>. Cf. plusieurs inventaires du Cabinet des tableaux du XVII<sup>e</sup> siècle dans F. HERBET, *Fontainebleau*, p. 95. C'est seulement à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle que les tableaux historiques y apparaissent.

7. *Le Temps de l'histoire*, p. 201.

8. Cf. *Sté des B.-A. des départements*, 1896, p. 233. On y voit aussi qu'Hélène de Hangest, mère de Claude, dessine aux trois crayons (p. 240).

lections royales au XV<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>, ait « échoué » à Oiron où il était vendu pour presque rien à Gaignières. Mais, maintenant que nous pensons que les portraits d'Oiron sont ceux qui ont appartenu à Claude de Boisy, la question s'éclaire. Nous comprenons que le Grand Ecuyer a demandé au Roi Henri II, que les portraits de sa famille n'intéressaient pas<sup>6</sup>, de lui céder des « anciens empereurs, Rois de France, et seigneurs », afin de constituer, à l'exemple des italiens, une galerie historique, une des toutes premières en France, la première selon M. Philippe Ariès<sup>7</sup>.

Un témoignage précieux permet, peut-être, de savoir par qui étaient peints certains tableaux d'Oiron et en tout cas



FIG. 4. — JEAN CLOUET. — Madame de Canaples, dessin.  
Musée de Chantilly.

Nous voyons donc deux portraitistes en renom au service de ce collectionneur avant 1540, ce qui confirme le grand rôle qu'il attribuait aux portraits.

Ajoutons que Sir Anthony Blunt attribue à Jean Clouet un portrait que Dimier ne lui donnait pas, celui de *Mme de Canaples* (fig. 3), du Musée d'Edimbourg<sup>9</sup>. Or, nous avons vu que Gaignières en avait acheté un à Oiron<sup>10</sup>, lequel ne se retrouve pas dans les collections françaises, et pourrait, par conséquent, être celui-ci.

Enfin, dans l'inventaire qui suit, figure un portrait du roi *Henri II*. Comment ne pas se rappeler une lettre d'Hélène de Hangest, mère de Claude Gouffier, annonçant à François I<sup>er</sup> l'envoi d'un crayon représentant *Henri enfant* dont elle était gouvernante : « Je baille au porteur la figure de vostre Henriet en un feuillet, afin que vous voyiez sa mine »<sup>11</sup>; n'aurait-elle pas, d'après ce crayon, fait faire un portrait peint dont elle aurait gardé un exemplaire?

G. W.

Extraits de l'inventaire après décès de Claude Gouffier, duc de Roannez, marquis de Boisy, conseiller du roi au Conseil privé, capitaine de 100 gentilshommes de sa maison, demeurant rue Saint-Antoine, en l'hôtel de Boisy, dressé à la requête de sa veuve, 1571 (?)<sup>12</sup> :

Une toille, painct à l'huile, attaché sur ung chassis sans mousle, où est painct la *Déesse des fleurs*. . . . . 41. 10 s.  
 Une toille, painct à huile, garny de son chassis de bois, à une figure du *Roy Henry [II]*. . . . . 10 l.  
 Une toille, painct en huile, cloué sur ung chassis, auquel est figuré la *Reyne mère du Roy* [Catherine de Médicis] . . . . . 10 l.

Ung parement d'autel de 10 piedz de hault, de cuyr doré, au milieu duquel est figuré ung *Crucifiement* de paincture, aussi sur cuyr doré; ung parement de devant d'autel aussy de cuyr doré auquel est figuré *les Ymages Saint Claude et Saint Antoine*. . 100 s. t.  
 Soixante huit tableaux paintz en huile, garniz de leurs mouslures dorées, l'un sur ung cartel de la *figure du feu Sr de Guyse* [François plutôt qu'Henri], et les autres sur bois ausquelz sont despainctz *plusieurs anciens Empereurs, Roys de France, et autres seigneurs tant françois qu'estrangers* . . 340 l.

Minutier Central, étude XIX,  
 liasse 283.

9. D'après des renseignements reçus de M. David Baxandall, directeur de la National Gallery of Scotland, que nous remercions, ce portrait a été légué à la galerie en 1941 par le II<sup>e</sup> marquis de Lothéan. On en retrouve la trace dans cette famille à Newbattle Abbey en 1833 (inv., n° 293), considéré alors comme un portrait de Margaret Tudor par Holbein, et exposé sous ce nom en 1866 (National Portraits, n° 90), en 1883 (Edimbourg, n° 507), et 1884 (Edimbourg, n° 88).

On sait qu'il existe un dessin (fig. 4) pour la tête du personnage à Chantilly ainsi qu'une copie avec étude pour le costume (MOREAU-NÉLATON, *Crayons français du XVI<sup>e</sup> siècle*... à Chantilly, pl. CCLXII, CCLXIII).

10. N° 571 du Cat. de la Coll. GAGNIÈRES : « Juliette d'Ancigné, dame de Créqui et de Canaples. » En réalité, Marie d'Assigny, qui épousa en 1525 Jean VIII, sieur de Créqui, de Canaples et d'autres lieux, et mourut en 1557.

11. J. ADHÉMAR, *le Dessin français au XVI<sup>e</sup> siècle*, p. XV.

12. La partie supérieure de l'inventaire est détruite par l'humidité; la date ne peut donc être précisée.



# SOME NOTES ON THE DEVELOPMENT OF VAN DYCK'S PORTRAIT STYLE \*

THE portrait style which the young Anthony van Dyck developed around 1620. exercised the greatest and most enduring influence on the art of portrait painting of the 17th and 18th Centuries. In the portraits of van Dyck's the cavalier ideal of that epoch is given clear expression for the first time. All persons, regardless of whether they are princes, secular or clerical dignitaries, merchants or artists, have the same serene and benevolent air, the same dignified and easy-going postures. We realize clearly that it is not the representative of a certain social class who is shown, but the man or woman of the world; in other words, a person who, first of all, wishes to impress the observer with his good breeding, who controls his passions, who leaves his cares at home, and who indulges in feelings only if they are compatible with a dignified bearing. If the well-dressed sitter is shown with some sort of an object, such as a musical instrument, a marble-bust or a globe, this does not necessarily mean that such an object has any connection with the vocation or profession of the portrayed person, but may just as well serve to point out one of its favorite hobbies. By a pleasant expression, a comfortable and easy, but never slovenly posture, the painter wishes to express harmony in the mode of life. The primary aim is to impress the observer with the fact that he is viewing the portrait of a gentleman or a lady.

Portrait painting at the beginning of the 17th Century in Catholic-remained Flanders followed the same bourgeois lines as it did in Holland. It was from this realistic style of portrait painting that van Dyck developed the new, idealistic style. At no other place in the world were able to trace the slow development of that style better than at the picture gallery of Prince Liechtenstein, with its long series of examples. There, we were offered the unique opportunity to study the gradual transformation of style in works of the same type, i.e., three-quarter length portraits of persons in quiet costumes <sup>1</sup>.

---

\* Written in 1948.

1. Y wrote this essay even before my observations were facilitated by the fact, that in 1948 several of the paintings, which are in excellent condition, were cleaned in an exemplary manner freed of super-imposed repaint (principally caused by van Dyck's granular priming in canvas paintings), and regenerated by Prof. J. Hajsinek.



FIG. 1.—P. P. RUBENS.—Jan Vermoelen, 1616.  
Liechtenstein Gallery.

During the latest decades the earliest of these paintings were alternatively claimed for van Dyck and for his master, Rubens. It is therefore necessary to discuss once more the question of authorship.

The earliest of these pictures (fig. 1) shows the date *A<sup>o</sup> 1616*, and the age *Actatis Sue 27* below a coat-of-arms in the left background (not at the right, as was sometimes erroneously stated). On the basis of the coat-of-arms and the age, Max Rooses<sup>2</sup> identified the portrait as that of Jan Vermoelen born 1589 at Antwerp, a sea captain and later admiral of the Spanish Fleet in the Netherlands. Wilhelm Bode<sup>3</sup> wrote in 1888: "Every inch of this painting is a Rubens". Rudolf Oldenbourg, in his handbook, *Die flämische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts*, pub-

lished during the First World War, counted it among Rubens' paintings "of striking truthfulness"<sup>4</sup>. He did not, however, include it in his Rubens volume *Klassiker der Kunst* which appeared in 1921, shortly before his death, but laconically noted: "von van Dyck". In the van Dyck volume of the same series by Gustav Glück (1931), however, we find it listed. The author, in this connection, quotes a remark contained in an inventory of 1656 attached to a last will, where a *Portrait of Jan Vermoelen* painted by van Dyck is mentioned. Hans G. Evers, in his book *Rubens und sein Werk*, Brussels, 1943, makes no mention of Oldenbourg-Glück's new

2. *L'œuvre de P. P. Rubens* 5 vol., Antwerp, 1886-1892.

3. Ant. van Dyck in der Liechtensteingalerie, *Die graphischen Künste*, XII, Wien 1888 "In diesem Bilde ist aber auch jeder Zoll ein Rubens."

4. "Von packender Wahrhaftigkeit."





FIG. 3.—A. VAN DYCK.—Portrait of a Lady, 1618.  
Liechtenstein Gallery.



FIG. 2.—A. VAN DYCK.—Portrait of a gentleman, 1618.  
Liechtenstein Gallery.

classification, he lists the painting as one of Rubens' in his chronological table of the year 1616

The inventory note does not contain any description of the painting. Quite apart from a possible mistake in the authorship by the anonymous writer of the inventory, it is also possible that this admiral of the Spanish Fleet was painted in later years by van Dyck and that he gave that portrait now lost to his brother in Antwerp. The identity of the painting in the Liechtenstein Gallery with that mentioned in the inventory is not substantiated by any kind of evidence. The only criterion by which it might be attributed to either Rubens or van Dyck must solely be the characteristics of the style.

Two principal factors must be taken into consideration: the composition of the painting and the method of coloring.

The composition of this painting shows Rubens' painting style of the second decade of the 17th Century. Oldenbourg in his handbook was quite correct in listing the painting of the Liechtenstein Gallery of the year 1616, between the male portrait at Brunswick and that of Dr. Hendrik van Thulden, at Munich. The twenty-seven years old officer faces us in a simple pose. A glossy black background closes the composition. Only a big, carved chair, with gilt ornaments on the dark green leather of the back indicates space. The main accent is on the head, which is well set off by the millstone collar. The lively and searching look rests on the observer. No importance is attached to the movement of the hands.

This style of composition was adopted by Rubens immediately after his return to Antwerp from Italy. Jacob Burckhardt<sup>5</sup> has already pointed out that in portraiture Rubens had taken over a great and direct Netherlandish inheritance. The old Flemish tradition, which may be traced back to Frans Floris and which, in the paintings of the younger Frans Pourbus was still alive at the beginning of the 17th Century, impressed Rubens most deeply after his return from Italy.

The two portraits of Archduke Albrecht and his consort are the first clear testimony. In the archducal couple at Vienna we miss any trace of the Venetian elements, which were not yet recognizable in Rubens' early Genoese portraits of women but clearly evidenced in the portraits of the Gonzaga family painted at Mantua. When he later painted the portraits now in Brunswick, at the Liechtenstein Gallery, and in Munich, Rubens dispensed with the flaming red background, which was probably neutralized by a brown transparent glaze. Subsequently, however, he returned to the red background, as we will discuss later. This portrait style of Rubens' first Antwerp period, which incidentally had a decisive influence on Frans Hals, sees its primary task in the vivacious representation of the sitter. It is characterized by a realism without pose, or without that emphasis on particular features that will be noticeable in van Dyck later. Particularly typical

---

5. *Erinnerungen ans Rubens*, Basel, 1898.



of Rubens is the unusual vitality conveyed by the sitters. We encounter it again in the *Portrait of a Franciscan Monk*, in Munich, in the half-length *Portrait of a Young Man*, at Cassel, and in the *Study of a Bearded Man*, at the Liechtenstein Gallery, who repeatedly served Rubens as a model for Joseph the foster-father, seen in paintings of the *Holy Family*, in the Palazzo Pitti, Florence, the Wallace Collection, London, and a private collection in the United-States.

The coloring of the *Portrait of Vermoelen*, is very substantial and of great transparency. The oak pannel, obviously, is coated with a thick, white priming of chalk, and the paint is applied in several layers. Shapes and contours still dominate



FIG. 4.—A. VAN DYCK.—Charles de Cordes.  
Brussels, Musée des Beaux-Arts.



FIG. 5.—P.-P. RUBENS.—Baron de Vicq.  
Paris, Musée du Louvre.

the organization of the painting more strongly than the bright coloring. The latter is apparent in the lively black, and even more in the carnation. To see this, we have only to look at the reddish spots on the nose, cheek, and ear, the blue shadows at the temple so characteristic of Rubens, and the yellow lights on the red lips. This technique is already suggested in the painting of the profile heads of *Tiberius and Agrippina*, in the Liechtenstein Gallery. At first the artist only painted the head of Agrippina, then he enlarged the panel on the lower and left sides, and added Tiberius' head. The brush-stroke of the *Vermoelen* portrait recurs exactly the same way in the hair, eyes, etc., of the above-mentioned *Study of the Head of a Bearded Man* in the

same gallery, obviously painted after the living model. The *Portrait of Jan Vermoelen*, of 1616, must therefore be reclaimed for Rubens.

In the 19th Century (up to Waagen, 1866)<sup>6</sup>, three other portraits of the Liechtenstein Gallery were attributed to Rubens. Only in 1889 did Wilhelm Bode claim them for Van Dyck. In the case of a pair of portraits, we see on the dark-



FIG. 6.—A. VAN DYCK.—Portrait of an elderly gentleman with a chair. Liechtenstein Gallery.

brown, neutral background, in the upper right hand corner, the year when it was painted, *A° 1618*, and on the left side the age *Aet. 57* for the male (fig. 2) and *Aet. 58* for the female sitter (fig. 3). They date from the year when van Dyck received his mastership at Antwerp. We may safely assume that he has made portraits before this time. The small, youthful *Self-Portrait*, at the Vienna Akademie Galerie is proof for this. But not before 1618 may we assume that he accepted orders for portraits.

Both figures of the paintings of 1618 are dressed all in black. The man wearing a cloth doublet with silk sleeves, the woman a silk dress with a burlled bodice, the intense carnation is thus the only lively coloring of the paintings. The well-preserved sitters—the man particularly, whom we would hardly give fifty-seven years—are facing us in a simple attitude. We recognize in these portraits the same hand as seen in the *Vermoelen* portrait even more in the male portrait by Rubens, at Brunswick. The substantial application of colour is proof of the mastery of technical means.

Nevertheless we see without difficulty that the paintings were made by another hand than the *Vermoelen* portrait. The application of color in the reddish eyelids and the sparing use of the yellow lights is more hesitant, the forms are less plastic and the hair is less loose. The brown underpainting is clearly discernible in several parts of the garments and in the unfinished left hand of the man. In the face of the woman the colors are more softened than is usual in Rubens and they are spread with a rather broad brush. The preliminary drawing is clearly

6. *Die Vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien I.*



visible in the female mouth. The male hand shows no veins; it is even somewhat coarse in its form. The loops of the white millstone collar, no longer double and showing deep shadows on the lower side, are drawn in one continuous, calligraphic stroke, a characteristic which we are to encounter very often in van Dyck. Several impasto-spots in the hand the male portrait and in the piece of paper seem to have been applied rather hastily, just before finishing the picture. As von Bode pointed out, there is a certain soberness and also an inadequacy of design in these early works.

The greatest affinity to Rubens portrait style is revealed in a few other paintings by van Dyck in other collections. I merely mention those which I was lately able to study thoroughly again. There are two things by which we recognize the younger of the two painters. The first characteristic is van Dyck's different brush work more ornamental than that of Rubens, on the one hand, and more blotted in the light spots, on the other hand. The second, however, stems from the difference in temperament, the lesser vitality, the greater human distance between the artist and the portrayed sitter. The more nervous, sometimes exalted trend, however, which we encounter frequently in later van Dyck's paintings is not noticeable in his first portraits.

The two portraits of *Charles de Cordes* (fig. 4) and of his wife, *Jacqueline van Caestre*, in Brussels, count among the most beautiful of van Dyck's early paintings. Wilhem Bode correctly listed them as by van Dyck. The artist's mark is particularly present in the face of the richly and colorfully clad woman, whose pensive air anticipates impressions which the great portrait painter was to produce in later years. The artist's technique is still more obvious in the male counterpart. In spite, or perhaps because of the impasto application of color, we can still state uncertainty as to the form, particularly in the formation of the ear and the drawing of the brocade of the sleeve. The highlights are placed impulsively. While the beard is treated by purely graphical means, the double-loop millstone collar, as the hair on the head, was merely formed as a mass, without structure. Each section of the



FIG. 7.—A. VAN DYCK.—Portrait of a gentleman.  
Liechtenstein Gallery.

collar was subsequently separated from the adjoining ones by light-colored, disjointed strokes <sup>7</sup>.

In these works, too, we recognize once more the close adherence to the portrait style of the great Rubens. I merely mention the style relationship with Rubens' half-length *Portrait of Baron de Vicq* in the Louvre (fig. 5). The work is dated in the middle Twenties for external but not necessarily cogent reasons. I am indebted to Ludwig Burchard for the information about the date of the picture having been based on a passage in *Histoire de la vie de Rubens* by J. F. M. Michel (Brussels, 1771) <sup>8</sup>. Judging by the style, one would be inclined to date the portrait of the Flemish diplomat, born in 1573, and of an unusually firm posture, at the end of the

second decade. In any case, it shows Rubens' conception of portrait painting in that period. The simplicity of the design is of convincing forcefulness. Here, Rubens again returns to the red background of the early period <sup>9</sup>.

The young van Dyck, still experimenting, is inclined to be more reserved and timid than his master; on the other hand, he shows occasionally more



FIG. 8.—A. VAN DYCK.—Portrait of a Lady.  
Liechtenstein Gallery.

7. I do not think it proper to draw conclusions as to the earlier or later origin of the works of the first period by basing judgment on the treatment of details, such as the handling of the collar, or the more or less visible stroke of the brush. In all probability, although he wished to appear sure of himself, the artist was still experimenting and therefore tried, abandoned and again took up technical tricks.

8. pp. 121-123.

9. The red background, incidentally, recurs during the second half of the twenties in the *Portrait of the Duchess of Buckingham*, at the Dulwich Gallery. The somewhat damaged condition of that work, however, precludes any definite judgment as to whether it was completed or left unfinished.



of the soul<sup>10</sup> of the sitter as he believes he sees it. The *Portrait of Jacqueline van Caestre* is a good example of this. Van Dyck was breaking away from Rubens' style only slowly and gradually. We can easily trace it if we turn back to the portrait in the Liechtenstein Gallery.

In the last of those of van Dyck's portraits, that were formerly attributed to Rubens, the portrait of an elderly, very self-assured gentleman, who stands beside chair (fig. 6), the clumsiness still characteristic of the two portraits of 1618, is wearing off. The technique now becomes more superficial. In comparison with the above-mentioned counterparts in the same gallery, the "under-paint" plays a lesser part in the effect. The black of the garments is more colorful. The chair is almost colorlessly gray; the ornament, contrary to Rubens' *Vermoclen* portrait, is only slightly indicated. The collar, although less richly toned than in the two companion-portraits of 1518, is warmer in tone, which is due to the absence of the blue shadows. Hair and beard, as in the *Portrait of Charles de Cordes*, Brussels, and in the *Portrait of Baron de V'icq* by Rubens, in Paris, are almost wholly done in parallel strokes of the brush, and show an ornamental quality similar to that of the collar. The tranquil mood of the entire composition relates it closely to the male portrait by Rubens, at Brunswick. A certain superficiality of execution is noticeable in the hands, the less richly toned collar and the obviously hasty modeling of the head. In the method of coloring, therefore, we see a departure from van Dyck's pure Rubens style as exemplified in



FIG. 9.—A. VAN DYCK.—Portrait of a girl.  
Liechtenstein Gallery.

10. It is for this reason that the painter also tried his hand at physiognomical studies. On a panel (Museum, Brussels), for instance, he painted the head of the same negro four times, not only in order to obtain different views of his face, but also to catch the expression of changing moods.

the companion portraits of Brussels and in those of 1618. The *Portrait of the Man with the Armchair* therefore, must be somewhat later than the companion-portraits of 1618. The greater superficiality is coupled with a more elegant design.

The next works already show a change, although the technique, on the whole, is the same; only the ground is no longer wood but canvas. First, there are two companion-portraits (fig. 7 and 8). The neutral background no longer seems sufficient to van Dyck. He places the youthful sitters in front of the bases of mighty columns: he employs large, red and billowing curtains<sup>11</sup> and he shows pieces of blue sky with white clouds between the curtain and the column, a motif used by Rubens<sup>12</sup> on his stay in Genoa and later—in his Medici portraits in the Louvre. Van Dyck—the interesting point being that this is done prior to his Italian period—wants to convey the impression that the painted persons, shown in bourgeois costumes, are moving within palaces with large colonnades. It is in the accessory parts that the cavalier ideal finds its first expression.

The technique of these first formal portraits by van Dyck clearly follows, particularly in the face of the male portrait (fig. 7) handling of the elderly gentleman. Everything is meant to be viewed from a certain distance; the artist intentionally eschews the careful execution of details. The material characterization of the deep black garments is also done in a superficial manner. The unpretentious female portrait (fig. 8) is more colorful than its male counterpart. The lady wears a bodice of gold brocade which is trimmed with red, flower-like ornaments. We find a certain pleasure in elaborate details in the impasted hoop in the hair.

Nearly the same costume appears in a similarly composed *Portrait of a Girl* with the same pompous background of curtain and column. A chair placed at an angle gives a strong accent to space. At the first glance one might think that the garment (fig. 9) was copied from the other painting. On closer examination however, it becomes obvious, that the two costumes were painted from different models. The features of the two ladies show a great likeness. The jewelry, however, is different in each case, and the paintings, therefore, are not those of the same person, but of two sisters or close relatives. The modeling of the face in the single female portrait appears more flat, a fact which is not solely due to the strongly yellowed varnish. In the garments the black has strong gray hues, which, as we shall see

11. Cf. H. G. EVERS, *P. P. Rubens*, Munich, 1942, p. 90.

12. The young P. P. Rubens at Genoa (Cf. Ludwig BURCHARD, *Genuesische Frauenbildnisse von Rubens*, "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen," Berlin, 1929, pp. 319 ff.) used a similar motif. There, however, it is not only suggested, as with van Dyck in the companion-portraits at the Liechtenstein Gallery, but fully developed. Most richly and magnificently robed ladies of the high aristocracy, are sitting or standing on the terraces of their palace, whose portico with its numerous fluted columns is protected against the sun or a draught by heavy curtains. Rubens took up the same motif, pompous, but significant, in the portrait, in 1620, of the *Count and Countess Arundel*, which is now in Munich. Thus, Rubens placed his noble sitters in their proper setting. Van Dyck, however, not yet having seen Rubens' female portraits of the Genoese period, found a solution, which appears like a condensed version of Rubens' magnificence. He showed only the base of a column, a part of a curtain, and a patch of the sky. This background, moreover, forms a contrast to the patrician garments of the figures.





FIG. 11.—A. VAN DYCK.—Portrait of a gentleman with a pointed beard.  
Liechtenstein Gallery.



FIG. 10.—A. VAN DYCK.—Portrait of a Lady in gray.  
Liechtenstein Gallery.



FIG. 12. A. VAN DYCK. Portrait of a gentleman.  
Paris, Musée Jacquemart André.

grounds follow each other in his portraits. The stroke of the brush still reminds us clearly of the *Man with the chair*. The jagged criss-cross of the crumpled handkerchief, for instance, recalls the creases in the sleeve of the gray-bearded gentleman. The technique becomes less and less elaborate. The collar shows only the front loops in detail, the others are merely painted in a sketchy manner. The fact, that the form of the hair ribbon is merely indicated by superimposed lights, may be explained by the supposition that the portrait was painted after the two above-mentioned portraits of ladies in colored costumes. The gray of the garments is enlivened only by the row of yellow buttons. The development becomes very rapid now. In opposition to the

later on, correctly corresponds to the further development of the artist.

It is striking that the pose of the two female figures is still that of the previous bourgeois period. The new ideal is merely indicated in the palace columns of the background. At this point, let me mention that it was only in the following Genoese period that the artist also learned to give his female sitters that elegant, easy posture with all its grandeur, so typical of the new style in portrait painting.

In the *Portrait of a lady in gray* (fig. 10), which bears a bourgeois note, van Dyck again returns to the monochrome background. It is of brownish tone this time. From now on van Dyck lets neutral and pompous back-

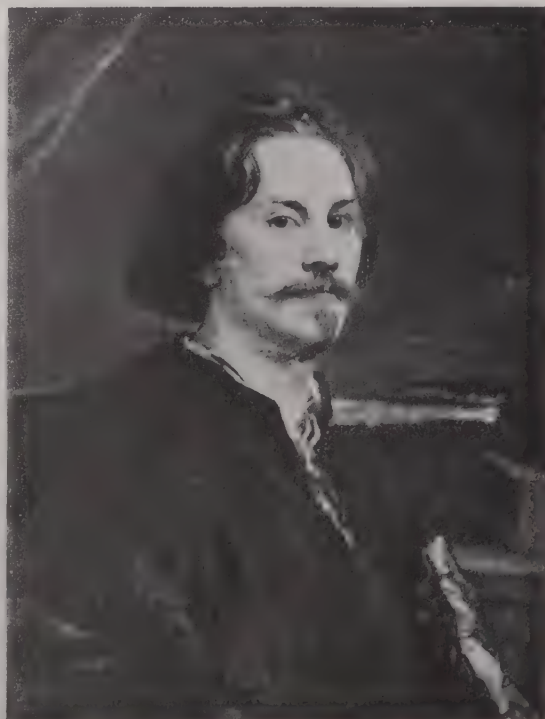


FIG. 13.—A. VAN DYCK.—Portrait of the painter Paul de Vos (?)  
Vienna, Kunsthistorisches Museum.



impasto technique of the hair in the portrait of the elderly lady, dated 1618, we find here an which the artist drew the hairs with a fine brush. It seems to me that the unpretentious appearance of the bourgeois woman dates the work before the Italian journey. G. Glück even holds that it was painted before the first trip to England in 1620. This view, in my opinion, comes nearer the truth than W. Bode's, who classifies the portrait as having been painted during the second Antwerp period (i.e., after 1627).

W. Bode's dating may be explained as follows: with full justification he thought the portrait of the gentleman with the pointed beard (fig. 11), not included in Glück's *Klassiker der Kunst*, which seems to show a more mature and livelier conception, to be the counterpart of the *Portrait of the lady in Gray*. The very similar monochrome brown background would seem to corroborate that view; the new horizontal height of the eyes, lower in the man than in the woman, seems, however, to refute this opinion. The size of the painting, though, is no longer the original one. Seven and a half centimeters were added to the upper part of the female portrait, and nine and a half centimeters to the male portrait (both additions are now covered by the frames). If we assume, that the male portrait was somewhat shortened on the lower side and the female one on the upper side, so that the female portrait originally was its present size with something added on top, while the male portrait formerly showed more of the body, we arrive at a size where both figures faced each other at the same height.



FIG. 14.—A. VAN DYCK.—Portrait of a gentleman  
Lissabon, Gulbenkian Collection.

These two paintings by van Dyck, therefore, seem to belong together, even though the male portrait shows a more mature style; during that period we can see the same thing in other companion portraits. The simple, but very effective posture of the gentleman with the pointed beard shows that momentary note by which van Dyck endeavoured to enliven his portraits at that time, namely, about or soon after 1620. It is the earliest portrait of the Liechtenstein Gallery where the model does not gaze at the onlooker but looks somewhere else for a moment. For the first time the cavalier ideal is not expressed by the background but by the posture, i.e., by the portrayed person itself. The pronounced material treatment of the silk doublet and the cloak of broadcloth, both of a black color fading into gray, only rarely shows the stroke of the brush. Collar and cuffs are accentuated only by a few lights, particularly at the edges. The strong coloring of the face is done in reddish, almost violet, hues. The outlines of the dark head, set off against a lighter background, are almost as linear as in the *Gentleman with the chair*.

The momentary character of this portrait recurs in the excellent three-quarter length painting at the Jacquemart-André Museum, in Paris. The monumental construction has no adverse influence whatsoever on the vitality of the composition. The momentary note is particularly in the eyes; the model seems to look at us all of a sudden (fig. 12). The stroke of the brush, once again, is clearly recognizable. Van Dyck now is the sovereign master of all means and he applies them in different ways. In the painting at the Jacquemart-André Museum, we do not encounter the bold stroke of the brush which is mainly responsible for the charm of the portrait of the Antwerp art-collector, *Cornelius van der Geest*, still painted before the Italian trip, and now at the



FIG. 15.—A. VAN DYCK.—Portrait of an Italian nobleman, 1624.  
Liechtenstein Gallery.



National Gallery, in London. Regrettably, it was too thoroughly cleaned in the recent past.

The well-preserved portraits in the Vienna Museum—the painter *Jan Wildens*<sup>13</sup> and, according to G. Glück's assumption, the painter *Paul de Vos* (fig. 13)—are



FIG. 16.—A. VAN DYCK.—Marie-Louise de Tassis.  
Vienna, Kunsthistorisches Museum.

painted by a bold stroke of the brush and remind us of Venetian works, particularly of portraits by Tintoretto. Another version of the last-mentioned portrait of a man exists, as is known, in the Louvre. Contrary to the two portraits in the Vienna Museum, it is not shortened; it is again the portrait of a man in three-quarter length with a sword<sup>14</sup>. It is painted with care and therefore goes into greater detail. It continues the style of the *Portrait of a Young Man* at the Liechtenstein Gallery. The motifs rise to grandiose forms.

This advance, on the pattern of Tintoretto's art, reaches its climax in the marvelous portrait now at Brunswick, which, according to the inscription of a mezzotint, shows the Antwerp lover of fine arts, *Lucas van Uffel*, who resided at Venice. We can see that the style of van Dyck's first Antwerp period passes

over to the Italian style almost imperceptibly. The stimulation through Venetian art, as evidenced in the two portraits in Vienna, which were nevertheless painted

13. Disappeared in 1945.

14. This sword seems to make the attempted identification of the painted person doubtful. If it was possible for van Dyck to paint the medal-maker Jan van Montfort with a foil, it is because he was a dignitary at the court of Brussels. But it is unlikely that he would have given arms to Paul de Vos, the animal painter, when he had painted his other fellow-painters without swords.

in Antwerp, and the *Portrait of Lucas van Uffel*, probably painted in Italy, was only temporary, as we shall see at once. It is quite possible that van Dyck saw some of Tintoretto's portraits while still in Flanders.

The first portraits painted in Italy, continue in the cavalier style, which van Dyck had already followed in Antwerp (fig. 11). The *Catalogue of the Gulbenkian Collection*, published by the National Gallery in London in 1937, with full justification classifies the wonderful *Portrait of a Gentleman* of that collection (fig. 14) at the beginning of the new period. Such freedom, greatness and naturalness of depiction, schooled in Venetian arts, seems only possible after the stay in Italy.

The beautiful half-length *Portrait of the Marchesa Cataneo*, in the National Gallery in London, once again, recalls Tintoretto's excitable style. After that, however the Venetian influence recedes, and the old Flemish tradition continues to exercise its influence.

We see this very clearly in a work which certainly was painted during van Dyck's stay in Italy: The *Portrait of a thirty-two year-old nobleman* with a blond, pointed moustache (fig. 15) at the Liechtenstein Gallery, which reveals no influence of Italian art. The carnation shows much pink and the cheeks are almost of the same color as the lips, which are accentuated by yellow lights. The lace edges of the collar are drawn in ornamental lines. The garments are deep black and the fur collar of the cloak shows gray-blue lights. The basket handle is painted with bold, broad strokes and accentuated by impasted lights. The frame today covers up additions on top and below of three and two centimeters respectively. On the right side of the column we find the following inscription: *AET 32, 1624* which is not adapted to the round shape of the column. The rest of the background is treated as a wall consisting of a dark brownish streak and a larger light gray area which turns somewhat darker towards the left edge of the painting. The brown back of the chair is placed transversely, but because of the hand in front of it, does not attract attention. Greater stress than in the pre-Italian portraits is placed on the strongly accentuated light effect of the hands. The man gestures with his right hand, which seems to give emphasis to a remark he just made. The eyes are turned away for a moment from the onlooker, so that the immediate effect of the movement of the hand is echoed in the face. This distinguished attitude bears that note of preciosity, which, from his stay in Italy on will be characteristic of van Dyck's portraits.

Only six years separate this masterpiece, displaying so much craftsmanship, from the companion-portraits of 1618. In view of van Dyck's premature, as well as productive talent, these dates mark the beginning and the climax of his professional painting of portraits. With the aid of the paintings of the Liechtenstein Gallery we were able to trace the road which the artist followed during these six years. The numerous commission for portraits soon forced him to abandon the laborious impasto technique of the companion-portraits of 1618 and to substitute a



more superficial technique, hence granting his pictures a better effect from the distance.

Even before the journey to Italy the cavalier ideal became the principal artistic motif. Van Dyck associated his pompous backgrounds with the emphasis he puts on an intentionally easy posture and sometimes with a whole language of very remarkable gestures. The psychological expression is much more profound in the studies which merely show the head of the model without the hands, than in the three-quarter length portraits with usually magnificent backgrounds. It is important to note that the Venetian influence appears only now and then in this period of van Dyck's and, that it influences the total effect only in his impressive full-length portraits, outside our subject<sup>15</sup>.

In three-quarter and half-length portraits the most powerful factor is the Flemish tradition which goes back to Rubens and the Flemish portrait painters having gone through the Romanising styles during the second half of the 16th Century. How strong this tradition was is proved by the fact that, even after van Dyck's return from Italy to Antwerp, in 1627, we see pompously composed paintings, as well as very simple ones in modest postures.



FIG. 17.—A. VAN DYCK.—Portrait of an old gentleman in an armchair.  
Liechtenstein Gallery.

In the Liechtenstein Gallery portraits the first type is represented by the charming portrait of the beautiful *Marie-Louise de Tassis* (fig. 16), the gorgeous splendour of her garments, cleverly based upon the colors—white, black and yellow,

15. Besides, Ludwig BURCHARD (*Op. cit.*, and our footnote 12) was fully justified in pointing out the strong influence, which Rubens' full-length female portraits of his Genoese period exerted on a number of van Dyck's paintings of the same type, dating from his stay in Italy.



FIG. 18.—A. VAN DYCK.—Portrait of Canon Antonis de Tassis.  
Liechtenstein Gallery.

with some lilac in the ribbons on the girdle and sleeves.

The other type is represented in a few half-length portraits which, unlike those of the earlier period, also show the hands. An example for this is the impressive portrait of the painter, *Gaspar de Crayer*, in his magnificent and self-assured pose. Three-quarter length portraits also belong to this type. There is the *Portrait of an Old Gentleman in an Armchair* (fig. 17). As in the early period, the principal emphasis is on the superbly modeled head, in which the psychological expression is excellently rendered. The impression of clumsiness in the coarse features of the obviously apoplectic man, is contradicted by the very lively glance of the left eye in particular, whose dark-blue colour appears more vivacious than the somewhat dull and

lack-lustre right eye. The red spot on the back of the chair and the brown of the gloves give accents of colour to the deep black of the garments. The rich modeling of the reddened face was achieved by the completely smoothed and softened colours. The artist goes back to the composition of the portrait of the Jacquemart-André museum but he simplifies the background and thus achieves a greater concentration.

The technique is well recognizable in the *Portrait of Canon Antonis de Tassis* (fig. 18). Extremely true to life is the figure against the purely decorative background (this portrait was lengthened on the lower side, but this part is now covered by the frame). In the rendering of the psychological element van Dyck has one of his happiest issues here. This man has the head of a choleric. And there is a real directness in the posture. This note is neither produced by a suddenly



averted glance, nor by the strong gesture of the hand, as in the *Italian Nobleman*. It seems as if the model stopped walking for a moment. He has been interrupted in the reading of a small parchment volume. However, he leaves his finger in the book, in order not to lose the passage. The painting proves that van Dyck always achieved the most fertile effects by the simplest means.

This profound study of character is one of van Dyck's greatest achievements. It is irrelevant for the work whether the portrait of the sitter actually reveals his soul to us or whether the artist resorted to the fount of his own soul, and thus endowed the sitter with his own conception. The only important thing is that we are looking at the modern impression of an individuality. It is

for the first time in the history of the fine arts that we encounter that individualistic, psychologically deepened conception of portraiture, which is so characteristic of the second half of the 17th Century and of the whole 18th Century.

It was only after 1630 that an artist of the same age and another somewhat younger, both probably in the knowledge of van Dyck's solutions, surpassed these achievements. They were the greatest of all portraitists and the most profound painters of human nature: Velasquez and Rembrandt.

The portraits of van Dyck's second Antwerp period are still on the same artistic level that he reached while in Italy. After this period, the artist was primarily interested—as during the Genoese period—in full-length portraits. His portraits, as in the case of Velasquez, followed closely the lines of the earlier equestrian portraits by the young Rubens. Some of van Dyck's solutions are remarkable.



FIG. 19.—A. VAN DYCK.—Portrait of an elderly woman, 1634.  
Vienna, Kunsthistorisches Museum.

A new feature was the close connection of the sitter with the landscape. Even though the art of Rubens and that of Titian still exerted their influence on van Dyck's large equestrian portraits—as those of *Charles I* of England, National Gallery, London and Royal Castle, Windsor—the solution of showing the King as standing at the horse's head (Paris, Louvre) is was both new and original. It corresponds to the cavalier ideal and, at the same time, affords a more direct connection between the object and the landscape, with which the artist occupied himself at this time, creating wonderful watercolors (British Museum, London: Barber Institute, Birmingham, etc.).

After this masterpiece—the *Portrait of Charles I*, in the Louvre. Van Dyck's landscape background became rather conventional, decorative drapery—frequently in green color—being spread over rocks simply to obtain pleasing lines and striking contrasts in colours. This kind of background is also adopted in the three-quarter length portraits.

Not only because of the conventionalism of the motifs but also because of the more superficial rendering of the psychological expression, van Dyck's English period must be regarded as a time of decline. The tracing of the gradual progress of this decline might perhaps necessitate corrections in some of the dates of certain works—at present dated in accordance with external marks, as, for instance, the age of the models. Considering the fact, that the age must mostly be judged by the outward appearance only, as seen through the artist's eyes, the estimation seems a difficult and thankless job. In any case, in 1634, the artist was—at least sometimes—still in full possession of his artistic powers, as is shown in the sound and carefully painted *Portrait of an elderly woman* at the Vienna Museum (fig. 19).

Van Dyck's artistic powers are clearly on the decline and leveling off into routine in the superficially painted portraits of the two Palatine princes of the same collection. It remains a moot point whether these portraits of young princes were painted shortly after 1634 (the princes were born in 1617 and 1619) or whether the decline of the artistic potency occurred in curved line. In this case the marvelous workmanship of the Vienna woman's portrait of 1634 would only mark a momentary revival of the old potency.

It is the slighty superficial pleasantness of the portraits of the English period which exercised its influence on numerous successors until up to the 19th Century. The artistic significance of van Dyck's portrait-art, however, rests, above all, with his creations of the Twenties.

LUDWIG BALDASS.

RÉSUMÉ : *Quelques notes sur le développement du style de van Dyck dans les portraits.*

Par des exemples choisis notamment dans la collection Liechtenstein, on peut se rendre compte de l'évolution du style du jeune van Dyck dans les portraits, style qui s'éloigne de celui de Rubens et qui annonce une nouvelle exécution s'affirmant de plus en plus. La vieille tradition flamande se mêle à des influences italiennes, qui se font sentir dès le premier voyage. Peu après l'installation de van Dyck en Angleterre, on pourrait facilement observer un certain relâchement dans les forces créatrices du Maître dont les portraits les plus significatifs sont ceux des années 1620.



# LA DÉCORATION INTÉRIEURE DES HOTELS PARISIENS AU DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle le style ornemental évolua : les revêtements de marbre, les chambranles, les lourds trophées, réservés aux appartements d'apparat sont remplacés par les lambris de bois de toute la hauteur des pièces, ornés de motifs sculptés et dorés ; les grands plafonds peints de sujets mythologiques, ou compartimentés, s'allègent peu à peu et se transforment en dessins à « arabesques », les corniches en bois ou en plâtre conservent dans une ordonnance classique l'alternance de consoles ou de motifs sculptés, mais les jeux d'enfants et les trophées remplacent les rosettes des métopes ; les animaux de la Fable, les chimères, surgissent des rinceaux de palmettes ; les guirlandes florales, retenues aux angles par des rosaces, des nœuds de rubans, des oiseaux, s'enrichissent de motifs légers, brindilles, feuillages ou mosaïque.

La Ménagerie de Versailles a été le lieu d'élection des peintres naturalistes ; les gravures de Peter Boel sont une nomenclature illustrée des animaux qui la peuplaient ; les recueils de peintures donnent les variétés de leurs formes et le merveilleux coloris de leurs plumages ; peintres et sculpteurs s'y familiarisèrent avec l'interprétation de la vie animale ; reconstruite pour la jeune duchesse de Bourgogne, Louis XIV avait mis en note, on le sait, sur les projets présentés par Mansart : « Il faut de l'enfance partout »<sup>1</sup> : la décoration des salles devint une représentation

---

1. A. N., 0<sup>1</sup> 1805-N° 7, note concernant la décoration de la Ménagerie.

des jeux; les bergères, la musette et l'escarpolette, les moulins, le cerf volant, la paume et le portique, la Comédie et les Bateleurs, la pêche et le jardinage; après cette royale directive, les sculpteurs ornemanistes, suivant la destination des lieux, assemblèrent en de gracieux trophées, outre les attributs guerriers et les « patenôtres », les instruments de musique, les masques et les torches, les filets et les rateaux.

A la suite de Mansart, les grands architectes du Roi, de Cotte, Boffrand, Gabriel, conservèrent dans un cadre classique ce décor évolué<sup>2</sup>; bien avant 1720 —

date généralement adoptée pour fixer l'apparition de la rocaille — dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le naturalisme et l'italianisme réunis influencèrent les œuvres de Delamain et de Le Blond; ils transformèrent les cadres rigides en formes ondulées par le moyen de rinceaux de feuillages et de formes animales; après la mort de Louis XIV et le retour à Paris du jeune roi Louis XV, ce « nouveau goût » se développa; Pineau, Leroux et Boscry abandonnèrent vers 1720 l'ordre classique pour se livrer aux fantaisies du « chantourné ».

Le nouveau quartier aristocratique qui se forma entre l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés et le grand Hôtel des Invalides, construit dans la plaine de Grenelle à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, permit l'érection sur la rive gauche de la Seine d'hôtels princiers et bourgeois qui prolongeaient par delà le Pont Royal la beauté des Palais du Louvre et des Tuileries; de grands jardins les entouraient de verdure et de

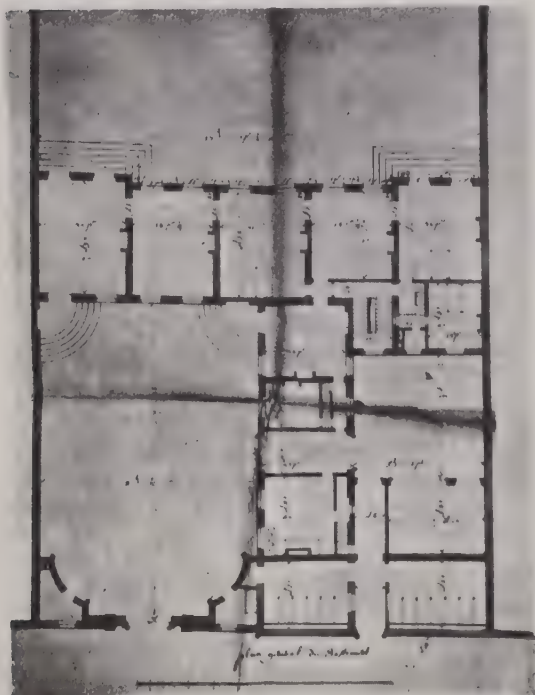


FIG. 1. — Plan général de l'Hôtel de Varengeville, 1704.  
Paris, Arch. Nat. Phot. Rigal.

fleurs. Sur les dessins du Sicilien de Fornari, deux hôtels « à l'italienne » (disparus maintenant) s'élevèrent avant 1705, rue de Varenne; deux petits hôtels, l'un rue Saint-Dominique, l'autre rue de Grenelle furent construits la même année 1704; ce qui subsiste d'eux donne, ainsi qu'on va le voir, les éléments substantiels du goût et de l'évolution des formes à l'orée du XVIII<sup>e</sup> siècle.

2. Les dessins de compositions décoratives de Claude III Audran conservés dans les Musées de Stockholm confirment la mode nouvelle de la décoration animale dans les pavillons royaux et princiers (Moselius, *G. B. A.*, 1945, 2<sup>e</sup> p., p. 251); les tableaux exotiques donnés à Louis XIV furent une introduction pour la Tapisserie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Madeleine Jarry, communication à la Sté Art Français, janv. 1957).



HOTEL DE VARENGEVILLE<sup>3</sup>

Après la mort de son Père, l'Ambassadeur Courtin, familier des « couverts » du Roi Louis XIV, qu'il amusait par de plaisants et piquants récits, sa fille, héritière

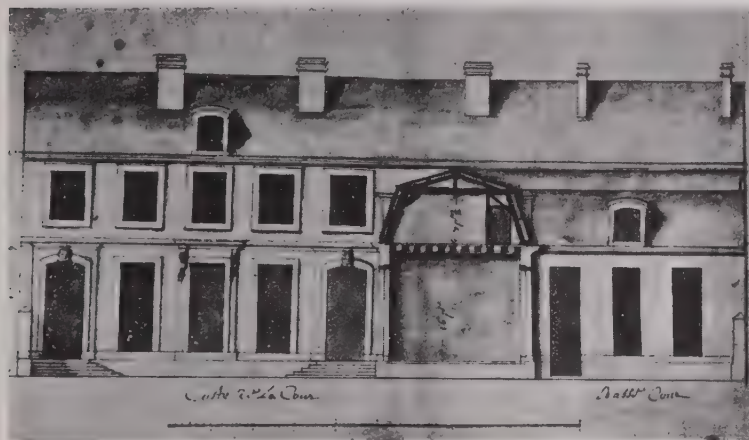


FIG. 2. — Plan de l'Hôtel de Varengeville, élévation pour le côté sur la cour, 1704. Paris, Arch. Nat. Phot. Rigal.

de son esprit et de ses goûts raffinés, acheta le 26 décembre 1703<sup>4</sup>, devant M<sup>e</sup> Dupuis, Notaire, à Pierre Le Maistre jardinier et sa femme Marie Thérèse Beauvais, la moitié d'une maison et d'un terrain en marais situés rue Saint-Dominique; ce terrain provenait d'une acquisition aux héritiers Marchand qui possédaient la superficie totale de 1.506 toises. Le 21 février 1704, le plan levé par

le sr. Maurice Gabriel, expert juré du Roi, architecte de ses bâtiments, délimita les deux lots, chaque partie recevant 753 toises 9 pouces; le 22 février devant le même notaire, dame Charlotte Angélique Courtin, veuve de Mre Jacques Roque, chevalier, sgr de Varengeville, Conseiller du Roi, Ambassadeur de S.M. vers la République de Venise, demeurant en son hôtel Place Royale, signait avec le même sr Maurice Gabriel, architecte des Bâtiments du Roi, demeurant rue Saint-Antoine paroisse Saint-Paul, le devis et marché pour la construction d'un hôtel sur le terrain qu'elle avait acheté, selon les plans, les profils et élévations joints et paraphés (fig. 1, 2, 3). Ce devis comprend les ouvrages de ma-



FIG. 3. — Plan de l'Hôtel de Varengeville, élévation pour le côté du jardin, 1704. Paris, Arch. Nat. Phot. Rigal.

3. Actuellement 217, boulevard Saint-Germain, siège de la Banque de l'Algérie et de la Tunisie. — Le percement du Boulevard, en 1880, a supprimé l'entrée sur la rue et la cour intérieure.

4. A. N., Min. cent., Fonds LI, 1-324 (plans).



FIG. 4. — Boiserie de l'Hôtel de Varengeville, 1704.  
Détail : Trophées de jardinage\*.



FIG. 5. — Boiserie de l'Hôtel de Varengeville, 1704.  
Détail : Trophées champêtres.



FIG. 6. — Boiserie de l'Hôtel de Varengeville, 1704.  
Détail : Trophées champêtres.



FIG. 7. — Boiserie de l'Hôtel de Varengeville, 1704.  
Détail : Trophées champêtres.

\* Tous les clichés des boiseries sont ceux des Monuments historiques (O.M.H.).





FIG. 8. — Boiseries de l'Hôtel de Varengeville, 1704. Actuellement : Salon de l'Hôtel Pillet-Will

çonnerie, de charpenterie, et en général, le gros œuvre du bâtiment, il s'élève à la somme de 51.500 livres; l'hôtel devait être terminé au mois de novembre suivant, les paiements s'échelonnant suivant l'avancement des travaux; le dernier de 13.000 livres, pour les travaux de l'intérieur, se fit en juillet 1705. Les plans et élévations ont été reproduits par Blondel, dans son *Livre d'Architecture*<sup>5</sup>.

Maurice Gabriel appartenait à la famille des architectes normands transplantés à Paris vers 1666; les plus connus forment la dynastie des Jacques IV, Jacques V, Jacques-Ange. Maurice Gabriel figure dans les *Comptes des Bâtiments du Roi* depuis 1688; il était alors chargé de la démolition du grand corps de logis de l'hôtel de Vendôme, rue Saint-Honoré à Paris<sup>6</sup>. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle plusieurs membres de

5. BLONDEL, Arch.-Fr., T. I, L. II, ch. XIV, p. 241.

6. Jules GUIFFREY, *Comptes des Bâtiments du Roi*, 1688-1692. De 1684 à 1701, il démolit le couvent des Capucines, près de l'hôtel de Vendôme, et le rebâtit; à Versailles, de 1684 à 1702, il construisit la paroisse et le logement des Prêtres de la Mission et reçut 745.563 livres; de 1699 à 1703, il éleva la chapelle du château de Meudon pour le Grand Dauphin et transforma les appartements du duc et de la duchesse de Bourgogne. En 1702 il reçut avec la veuve de Jacques Gabriel 54.971 livres en parfait paiement des travaux de réparations dans les dépendances du château de Versailles depuis 1683; ce qui indiquerait sa filiation avec Jacques III Gabriel (fils de Maurice I<sup>er</sup>) mort vers 1698.

cette famille de constructeurs remplissent des fonctions importantes dans l'Administration Royale de l'Architecture; Jacques V est Contrôleur des Bâtiments du Roi, François est Trésorier Général des Bâtiments, Conseiller du Roi; les Jacques et les Maurice travaillent dans les chantiers de Versailles, de Clagny, de Paris, de Meudon et de Chambord depuis 1668. Le « cabinet d'architecte » des Gabriel a dû exister; Jacques V sera l'auteur des lotissements de l'hôtel et de la Place Vendôme, avec Law et Peirenc. Lorsque Blondel, dans son *Livre d'Architecture*<sup>7</sup> attribue les plans de l'Hôtel de Varengeville à Jacques Gabriel, il indique l'influence de l'architecte plus artiste et plus fortuné sur son cousin le constructeur. L'examen des boiseries intérieures sculptées de l'Hôtel de Varengeville laisse apparaître un style nouveau : l'évasion de la rigidité du style Louis XIV au XVIII<sup>e</sup> siècle, la ligne curviligne des grands cintres d'arcades de l'architecture s'insinue dans les cadres des lambris; des motifs de fantaisie remplacent les rosettes, les oves, les perles; de charmants trophées ornent les pilastres et révèlent la légèreté de la composition et la finesse de l'interprétation; il est amusant de comparer la silhouette « arabesque » de l'oiseau au long cou, aux pattes hautes et fortes qui relie les deux crosses terminales des moulures supérieures des portes et des cheminées avec les charmantes « demoiselles » au nez busqué, au long col, aux pattes hautes, au doux et fin plumage gris et or, aux aigrettes légères reproduites dans les Recueils de Peter Boel<sup>8</sup> qui s'ébattaient dans les cours de la Ménagerie de Versailles sous les yeux des ornemanistes du Pavillon.

Claude III Audran, l'un d'eux, dont la grande partie des dessins existe en Suède, était connu de Maurice Gabriel; ils travaillaient à la même époque à la transformation des appartements du château de Meudon; le décorateur eut-il une influence sur l'architecte? Après eux, Le Blond, Pineau, Rousseau, ont reproduit ce motif original dans les décors des boiseries sculptées<sup>9</sup>.

Les moulures cintrées des pilastres sont agrafées de coquilles godronnées, une autre, ajourée, forme le motif central à l'intérieur du filet, d'où s'échappent des tigettes, le nœud de ruban et le lien qui sert de support aux trophées : le rateau, la serpe, la faux, la ruche à miel, le parasol chinois sont liés par des roseaux (fig. 4); l'arc, les flèches, le carquois, le cor, le fifre, la cornemuse, le tambourin évoquent les plaisirs champêtres; la torche et la corne d'abondance, le caducée et le roseau en fleurs sont associés en faisceaux harmonieux (fig. 5, 6, 7).

Les larges panneaux de glace encadrés dans une moulure sobre se terminent par un cintre en arc surbaissé agrafé d'une coquille; les oiseaux en arabesque relient cette partie au corps même de la glace et servent en même temps de soutien au panneau supérieur; celui-ci est dessiné par une fine moulure ondulée ornée de coquilles

7. *Op. cit.*

8. B. N., Est.

9. En 1711, l'architecte Le Blond introduisait aussi le motif de l'oiseau dans les cadres des boiseries des appartements de la comtesse de Clermont, à l'Hôtel de Clermont, rue de Varenne; son collaborateur, le sculpteur Nicolas Pineau s'en servit. A. N., Min. cent., F. I, 1. 476, inventaire 1756.



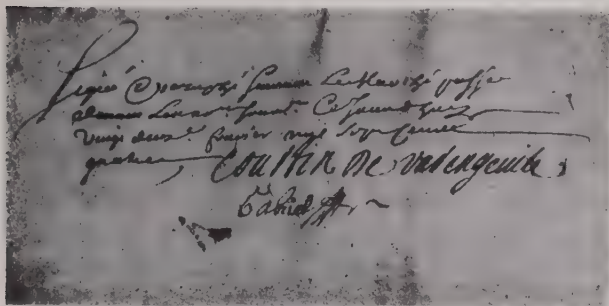


FIG. 9. — Signature de Maurice Gabriel, architecte de l'Hôtel de Varengeville, 1704. Paris, Arch. Nat. Phot. Rigal.

et de fleurons; au centre d'un motif tribolé renversé rayonnent « tigettes » et feuillages (fig. 8); cette interprétation très décorative se retrouve durant le premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle avec des variantes florales.

Les panneaux des portes sont rectangulaires; à l'intérieur une fine mouluration ornée de feuillages s'inspire du dessin des pilastres, la coquille reste l'élément décoratif prin-

cipal; le caducée, la corne d'abondance et le roseau fleuri forment de petits trophées dans la frise centrale.

Au-dessus des portes sont placés trois trophées des *Arts*, des *Sciences*, de la *Musique*; ils sont d'une facture plus lourde et ne semblent pas appartenir à la première décoration; aucune indication précise ne peut l'affirmer; l'inventaire fait après la mort de Mme de Varengeville en 1732<sup>10</sup> indique dans le Cabinet Doré trois dessus de portes peints, représentant : 1<sup>o</sup> la sculpture, 2<sup>o</sup> la peinture, 3<sup>o</sup> le trésor des sciences; cet énoncé correspond aux instruments de musique, aux corniches d'architecture, à la palette de peinture, aux sphères qui encadrent un tableau ovale. Avec les glaces ornées de guirlandes, ces motifs pourraient avoir été l'adjonction réalisée par la comtesse de Ruppelmonde après 1736, leur facture se rapporte au dessin de Nicolas Pineau composé à la même époque pour le trophée surmontant la porte cochère de l'hôtel du duc de Chatillon, limitrophe de l'hôtel de Varengeville<sup>11</sup>.

Cette décoration est actuellement réunie dans une seule pièce; lors de la construction de l'hôtel de Varengeville elle constituait la richesse ornementale de plusieurs salles; selon l'ordre adopté au début du XVIII<sup>e</sup> siècle les murs des appartements d'apparat étaient recouverts de lambris d'appui au pourtour et de lambris dans toute la hauteur près des cheminées, de leurs vis-à-vis, et des fenêtres; c'est ainsi que les inventaires de 1732 et de 1752 les indiquent : les pilastres ornés de trophées près des cheminées et des portes; les trumeaux de glace dans leur encadrement sculpté et doré surmontant les cheminées et les consoles avec tables de marbre; dans la chambre de parade au centre sur le jardin et dans le « cabinet doré » voisin, des parements de marbre accompagnés de motifs en bronze sculptés et dorés, survivance du XVII<sup>e</sup> siècle, encadraient la cheminée.

Lorsque Mme de Varengeville mourut en 1732, sa fille la Maréchale de Villars hérita de l'hôtel; elle le vendit en 1736 à Marie-Marguerite d'Alègre, veuve de Maximilien-Joseph de Boulongue, Comte de Ruppelmonde; l'hôtel fut alors très riche-

10. A. N., Min. cent., F. LI, l. 417.

11. Bibl. Arts Déc. : Dessins de N. Pineau, n° 27 et DESHAIRS : Dessins de Nicolas Pineau, pl. XI.

12. A. N., Min. cent., F. LVIII, l. 312. V. Pierre de Roux, Hôtel Amelot et Hôtel Varengeville.

ment meublé, le premier étage transformé, la bibliothèque décorée de tableaux flamands. A sa mort, en 1752, sa nièce Lydie de Harcourt, Comtesse de Guerchy hérita de l'hôtel; des travaux importants furent entrepris; le bâtiment principal fut surélevé d'un étage et augmenté d'un avant-corps central en rotonde sur le jardin; le « cabinet doré » fut supprimé; c'est probablement à ces transformations qu'est due la réunion dans le grand salon des boiseries sculptées et dorées, ornant plusieurs pièces des précédentes installations.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le docteur Charcot construisit une aile sur le jardin, puis le percement du boulevard Saint-Germain supprima l'entrée sur la rue Saint-Dominique et défigura ainsi le bâtiment; les boiseries vendues, ont été transportées vers 1880 à l'hôtel Pillet-Will.

### HOTEL DE CHANAC-POMPADOUR <sup>13</sup>

A l'extrémité de la rue de Grenelle, près de la barrière et du nouveau boulevard des Invalides, Haut et Puissant seigneur Mre Pierre de Pompadour, baron de Treignac, Abbé de l'Abbaye royale de Saint-Pierre-de-Vigéois en Bas-Limousin, Conseiller d'Etat, dernier représentant d'une vieille et illustre famille seigneuriale, achetait le 10 mai 1704, devant M<sup>e</sup> Moet, notaire <sup>14</sup>, 12 toises de terrain en profondeur à Nicolas Chevalier, jardinier fleuriste et Marie Lefranc son épouse, 45 toises d'une place enclose de murs à Daniel Coquelet et Marguerite Conroy sa femme, 45 toises pour une place enclose de murs à Jean Nicolet, bourgeois de Paris et Françoise Jodin, sa femme, formant une superficie totale de 19 toises et demi de face sur la rue de Grenelle, et 57 toises en profondeur vers la rue Saint-Dominique, le tout pour une somme de 16.672 livres.

Le 4 juin suivant, il signait devant le même notaire, avec le sieur de la Vergne entrepreneur, le devis des ouvrages pour



FIG. 10. — Hôtel de Chanac-Pompadour.  
(Légation de Suisse, rue de Grenelle.)  
Architecte Delamare, 1704. Angle du Salon.

13. Actuellement Légation de Suisse, rue de Grenelle, n° 142.

14. A. N., Min. cent., F. CXIX, 1. 92.





FIG. 11. — Hôtel de Chanac-Pompadour. (Légation de Suisse, rue de Grenelle.) Architecte Delamaire, 1704. Panneau de boiserie du salon.

la construction d'un hôtel sur le terrain qu'il avait acheté. « Les plans, les profils, les dessins, les cotes et les dimensions avaient été réglées avec le sieur Delamaire, architecte, qui aura soin de la conduite totale de tous les ouvrages et de l'exécution de chaque partie de l'édifice. » L'entrepreneur ne pouvait suivre d'autres dessins que ceux donnés par le sieur Delamaire; cette construction devait être payée la somme de 31.000 livres en six paiements égaux; 27 dessins ou plans étaient joints au devis.

Le contrat est intéressant, il est complet et comprend non seulement le détail des ouvrages de maçonnerie, charpenterie, du gros œuvre en général, mais aussi ceux des marbres des cheminées, de la menuiserie, des lambris, de la sculpture des trophées, des vases, des masques à l'extérieur; de la décoration des panneaux de boiserie, des frises, des corniches et des plafonds, de la peinture et de la dorure. Les glaces des cheminées et des trumeaux devaient provenir de la Manufacture de France; les bras de cuivre doré pour les cheminées seraient choisis

par l'Abbé de Pompadour; tous les travaux du jardin sont aussi indiqués.

De tout cet ensemble, quelques salles au rez-de-chaussée conservent les éléments sculptés, dessinés par l'architecte Delamaire en 1704<sup>15</sup>. Dans le contrat il est spécifié : « sera artistement taillé toutes les testes, palmettes, consoles, chutes de guirlandes, coquilles, trophées, feuilles, fleurs, fleurons, cornets, olives, œufs, pattenotres, gaudrons et enroulements, chapiteaux et autres ornements nécessaires... pour décorer les cheminées, les trumeaux, les buffets..., les lambris des



FIG. 12. — Hôtel de Chanac-Pompadour. (Légation de Suisse, rue de Grenelle.) Architecte Delamaire, 1704. Porte du Salon.

15. L'architecte Delamaire construisit ensuite l'Hôtel de Rohan-Soubise, actuellement Archives nat.

appartements, les placards de cheminée » ; les trumeaux devaient être revêtus de blanc à la détrempe ; « les petites parties de la menuiserie, qui doivent être dorées, de 8 ou 9 couches, la dernière adoucie et réparée par le sculpteur... aussi les plafonds, les corniches et (angles) du vestibule ». Toute la sculpture des placards de cheminée, des trumeaux, des croisées, devait être dorée d'or de Paris, les parties de corniche sculptée, etc.

La décoration extérieure reste traditionnelle : le masque « à cornets » et les rosettes de la porte d'entrée ; les chapiteaux corinthiens des colonnes placées sur la façade sur le jardin ; les bustes de *Flore* et de *Pomone* appliqués sur des consoles, les masques des fenêtres, *Cérès*, la tête « à cornets » encadrée de cheveux ondulés et ramenés en torsade sous les oreilles, *l'Hiver*, figure enturbannée, au visage rude, symbolisent *les Saisons*.

Aux trophées importants placés autrefois sur la balustrade extérieure, répondent à l'intérieur les pattenotres, ces attributs ecclésiastiques, comme un souvenir de son domaine seigneurial en Limousin, des frises, des chapiteaux romans des belles abbayes bénédictines ; l'ornementation des lambris, des trumeaux et des portes est composée de rinceaux de palmettes mêlés de guirlandes et de jetés de fleurs (fig. 10) ; les chiens chasseurs qui se dressent de chaque côté d'un masque couronné dans la frise de la corniche du salon font penser à ces lévriers courants des chapiteaux du *xv<sup>e</sup>* siècle au château de Pompadour.

La coquille Louis XIV, à godrons ou ajourée, reste l'élément régulateur et central de ces rinceaux étirés en  $\infty$ . Une série de branchettes et de rinceaux de palmettes dessine l'entourage des glaces et des trumeaux ; une longue tige sur laquelle s'enroule une guirlande de fleurs en forme le cadre et se termine en feston dans les angles. La mouluration des pilastres est rectangulaire (fig. 11) ; à l'intérieur, une coquille est encore l'élément des deux larges motifs supérieurs et inférieurs ; des palmes, des feuillages et des fleurs l'égaient. Les grands panneaux suivent le même thème, mais au centre d'une moulure trilobée, la coquille est un rayonnement déchiqueté de palmettes entre deux rinceaux ; à la partie inférieure elle est remplacée par une branche de fleurs.

Les cadres des portes sont rectangulaires ; ils s'inscrivent dans une grande arcade cintrée sous un petit attique à décor linéaire ; dans les panneaux apparaît une ligne nouvelle (fig. 12) : cette forme incurvée et asymétrique dessinée par deux rinceaux inégaux est reproduite inversée sur l'autre battant ; ces deux rinceaux de palmettes, imités peut-être des décors romans, ont-ils été les précurseurs de la forme *chantournée* des boiseries si souvent appelées *Louis XV* ? Une fine branche de feuillages et de fleurs s'échappe entre deux « crosses » apportant la légèreté et la fraîcheur sur le champ lisse.

Dans le salon, une corniche limitée par des oves et des perles encadre une frise courante où les trophées, les masques, les animaux surgissent de légers rinceaux. Plaquée sur le plafond une belle coquille ornée de palmettes rejoignait les figures allongées des *Eléments*.



Les charmantes *Pastorales* entourées de palmes et de guirlandes de fleurs qui ornent le « second cabinet » (fig. 13) doivent être l'adjonction de la marquise de Hautefort à la décoration primitive; la coquille compliquée et chantournée qui les accompagne est d'une époque plus tardive où la mesure n'était plus la règle des compositions décoratives<sup>16</sup> (fig. 14).

Ce petit hôtel reste par ses proportions, la finesse des sculptures ornementales, le goût qui inspire son ameublement



FIG. 13. — Hôtel de Chanac-Pompadour. (Légation de Suisse, rue de Grenelle.) Architecte Delamairie, 1704. Petit Salon, décoration vers 1720.

l'un des plus charmants du faubourg Saint-Germain. La Légation de Suisse en assure avec soin l'entretien architectural et mobilier.



FIG. 14. — Hôtel de Chanac-Pompadour. (Légation de Suisse, rue de Grenelle.) Petit Salon, décoration vers 1720, « Les Pastorales ».

16. Après la mort de l'abbé de Pompadour, ses deux nièces, la marquise de Hautefort et Henriette d'Épinay de Saint-Luc prirent possession de l'hôtel, qui leur avait été donné dès 1705. La marquise de Hautefort l'habita jusqu'en 1727; puis il fut loué à la marquise de Boufflers; en 1750 Mgr de Vauréal, grand maître de la « Musique du Roi » l'acheta; à sa mort, en 1767, Mre Pierre de Besenval, colonel des Gardes suisses, en devint propriétaire, il suréleva d'un étage le bâtiment principal et demanda à l'architecte Brongniart de lui aménager une *Nymphée* que le sculpteur Clodion décora; cet ensemble a été déplacé au XIX<sup>e</sup> siècle.

## HOTEL DE GOUFFIER DE THOIS

Terminant cette période de transformation architecturale et ornementale, sensible à l'Hôtel de Clermont<sup>17</sup>, rue de Varenne, construit en 1711-1714 par Le Blond, un petit hôtel, situé aussi rue de Varenne, allie l'esprit traditionnel du XVII<sup>e</sup> siècle à la grâce de la fantaisie nouvelle; son architecture est simple, elle n'est pas inspirée par les formes elliptiques ou arrondies qui surgissent; la cour est carrée, encadrée de bâtiments, forme en usage au XVII<sup>e</sup> siècle et conservée en Angleterre et dans la Province française; les architectes et les décorateurs connus étaient membres de l'Académie de Saint-Luc, cette ancienne Institution qui rassemblait des artistes, des artisans et les habiles praticiens de la décoration.

Henriette de Kéroualle, devenue Comtesse de Pembroke lorsqu'en 1674, elle avait rejoint sa sœur Louise de Kéroualle, duchesse de Portsmouth à la Cour de Charles II d'Angleterre, avait, après son veuvage, épousé en 1685 Thimoléon Gouffier marquis de Thoix, Gouverneur de Blois, descendant de la famille illustre au XVI<sup>e</sup> siècle dans l'entourage du roi François I<sup>er</sup>; elle voulut avoir à Paris un hôtel dans le faubourg élégant.

Le 20 février 1719, elle achetait devant M<sup>e</sup> Fortier, notaire, au sieur Michel le Mire, bourgeois de Paris, et à ses sœurs, une « place à bâtir » contenant 437 toises, située rue de Varenne<sup>18</sup>; les architectes Raymond et Benoist firent la réception des travaux de construction en 1721.

Les *Saisons*, placées en agrafes des fenêtres du rez-de-chaussée, les *Parties du Monde* encadrées par le fronton du corps de logis sur la cour, sont une survivance des traditions décoratives du XVII<sup>e</sup> siècle; le nouveau goût pénétra à l'intérieur; les pièces du rez-de-chaussée et de l'étage étaient



FIG. 15. — Ancien Hôtel Gouffier de Thoix, rue de Varenne. Boiserie du Salon, trumeau de glace "Diane" encadré de trophées.

17. Dépendance de la Présidence du Conseil, Commissariat à l'Energie atomique.

18. Arch. nat., Min. cent., F. XXXI, l. 67.



revêtues de lambris sculptés et dorés; actuellement l'ancienne chambre de parade de la marquise de Thoix conserve la décoration primitive<sup>19</sup>.

Une moulure sculptée de feuillages et de perles, encadre les glaces des trumeaux de la cheminée (fig. 15), du vis-à-vis et de l'entre-fenêtres; deux lignes incurvées réunies par une coquille limitent la partie supérieure de la glace et le cadre inférieur du panneau dont une tige de palmettes dessine le cadre; à la partie supérieure, légèrement cintrée, un nœud de rubans retient le cornet d'où s'échappent les gerbes de fleurs et le fin collier de perles



FIG. 16. — Ancien Hôtel Gouffier de Thoix, rue de Varenne, 1721.  
Trumeau d'une glace "Amphitrite" et détail de la corniche.

que « deux oiseaux-les demoiselles » retiennent de leurs becs aux angles supérieurs; cet ensemble, en portique recouvre les figures de dieux et de déesses placées entre deux amours juchés sur des rinceaux à têtes de chimères : Apollon et sa lyre, Diane et son arc, Amphitrite sur sa coquille (fig. 16) sont les motifs sculptés avec délicatesse et légèreté; cette représentation est presque unique à une époque où le décor floral est devenu le thème habituel de ces panneaux décoratifs.

De larges pilastres aux moulures cintrées et brisées par une coquille encadrent des trophées retenus par des rubans; les branches de feuillages et les fleurs sont entrelacées avec les emblèmes des *jeux de la Cour*; « la viole et la cornemuse, le livret d'Opéra et les masques de la Scène, la guitare et la lyre, la flûte et la trompe de chasse, le dauphin et la torche, les palmes et les rameaux d'olivier », accom-



FIG. 17. — Ancien Hôtel Gouffier de Thoix, rue de Varenne, 1721.  
Détail de la boiserie du Salon.

19. Des éléments de cette décoration seraient outre-Atlantique.



FIG. 18. — Ancien Hôtel Gouffier de Thoix, rue de Varenne, 1721.  
Dessus de porte du Salon.

pagnaient les jeux d'esprit de la Société choisie. Deux flèches symboliques (fig. 17) sont croisées dans le motif en mosaïque au bas du pilastre de menuiserie.

En forme de trèfle élargi dont la courbe supérieure est agrafée d'un masque, deux chimères dessinent de leurs têtes et de leurs queues l'encadrement des dessus de portes peints (fig. 18).

La sobriété de cet ensemble et son élégance raffinée sont remarquables à cette date où le chantourné et la rocaille prenaient leur essor, et sont magnifiquement représentés dans la coquille monumentale de la porte d'entrée de l'hôtel.

FRANÇOISE DE CATHEU.

RÉSUMÉ : *Interior decoration in parisian mansions, at the beginning of the 18th century.*

Mlle de Catheu found in the French Archives Nationales, several contracts settled at the beginning of the 18th century, for the construction of three mansions, still existant, in the Faubourg Saint-Germain, Paris : *Hôtel de Varengeville* (by Maurice Gabriel), *Hôtel Chanac-Pompadour* (by Delamaire), *Hôtel Gouffier de Thoix* (by Raymond Benoit); she analyses interior decoration of each of them.



# THE POSTER MOVEMENT AND «ART NOUVEAU» \*

IN view of recent studies on the origins and character of Art Nouveau<sup>1</sup>, the Poster Movement of the last two decades of the 19th Century requires an extensive reevaluation<sup>2</sup>. The thousands of collectors who were part of this movement<sup>3</sup> became the patrons of the decorators, the customers for objects produced for the connoisseur. This was a basis for the rapid success of ideas that had germinated in the groups of designers led first by William Morris and later by Henry Van de Velde. Without the background of the Poster Movement, the interest in the decorative arts could not have achieved its vast proportions nor its international scope in so short a time. This process also enabled several poster artists to make specific contributions to the decorative style of 1900.

The Poster Movement began in France. It grew out of the vogue for print collecting which reached its height around the middle of the century. The first collections contained mostly posters issued in conjunction with the publication of new books. The best of these included illustrations related to the subject or title of the book. Illustrators like Grandville, Johannot, Monnier, Gavarni and Doré contributed to this early phase<sup>4</sup>. Then, with the posters of Jules Chéret, what had been but a branch of print collecting was transformed into a new kind of connoisseurship.

By 1891 Chéret, as art director of the firm Imprimerie Chaix, had designed over a thousand posters<sup>5</sup>. His success was connected with the growth of night-life in Montmartre. The increasing demands from music-halls and cabarets also encouraged a number of followers including Choubrac, Willette, Charles and

---

\* The use of the word "movement" instead of the more usual "revival" is justified both by the unprecedented enthusiasm that was generated and the need for a term that would imply that something new and modern was being created. This material is extracted from a thesis prepared at the Institute of Fine Arts, New York University, *The Poster in the Development of the Modern Movement, 1880-1900*, submitted in June 1953.

1. HENRY R. HOPE, *Sources of Art Nouveau* (thesis), Harvard University, 1943; Nikolaus PEVSNER, *Pioneers of Modern Design*, New York, 1949; Henry F. LENNING, *The Art Nouveau*, The Hague, 1951; Clay LANCASTER, *Oriental Contributions to Art Nouveau*, *The Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 297-310.

2. HENRY R. HOPE, Review of Lenning *The Art Nouveau* in *The Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 170, asks "What was the influence of ... the group of poster designers like Chéret, Bonnard, Vuillard, Ibels, Toulouse-Lautrec, Grasset?"

3. By January 1896 it was estimated that there were over six thousand collectors of posters in the United States alone. Will M. CLEMENS, *The Poster*, I, New York, 1896, p. 10.

4. ERNEST MAINDRON, *Les Affiches Illustrées*, *Gazette des Beaux-Arts*, XXX, 1884, pp. 419-423, 533-547, reprinted as *Les Affiches Illustrées*, Paris, 1886.

5. Cf. CAMILLE MAUCLAIR, *Jules Chéret*, Paris, 1930 and OCTAVE UZANNE, *Les Collectionneurs d'affiches illustrées*, *Livre Moderne*, II, Paris, 1891, pp. 195-206, 257-267.



FIG. 1.—EUGÈNE GRASSET.—Ornamental initials and chapter headings for *Les Fêtes Chrétiennes*, by l'Abbé Drioux, Paris, 1880. New York Public Library.

Grasset's belief in nature as the main source for artistic inspiration prevented him from ever accepting the principles of Art Nouveau. He became the spokesman

Emile Lévy. These posters were collected as "mural frescos" that could be mounted and used "for decorating apartments, halls, etc."<sup>6</sup>. They were intended to be colorful and amusing, combining neo-Baroque and Impressionist elements to produce this effect<sup>7</sup>.

Also in the Eighties the linear-decorative trend made its first appearance in Paris in the work of Eugène Grasset<sup>8</sup>. He was a craftsman-designer with a belief in nature similar to that of Emile Gallé and, like William Morris, he was an ardent medievalist (fig. 1). His earliest wall-paper designs were made in 1869. He designed his first poster in 1886. His approach to the poster was more as a form of decoration than of painting. His treatment was linear and two-dimensional<sup>9</sup>. His reputation as the leading designer in Paris was established in 1894 when *La Plume*<sup>10</sup> devoted an issue to his life while displaying his work in their newly opened exhibition rooms, the *Salon des Cent*. For this occasion Grasset designed the poster (fig. 2).

6. ARSÈNE ALEXANDRE, *French Posters and Book-Covers, The Modern Poster*, Scribner's, New York, 1895, pp. 24-28.

7. ROBERT J. GOLDWATER, *L'Affiche Moderne*, a revival of poster art after 1880, *Gazette des Beaux-Arts*, 1942, pp. 173-182.

8. Two writers recently have reflected a general neglect of Grasset. LENNING, *op. cit.*, misnames him Emile, and LANCASTER, *op. cit.*, misspells his name Grousset. For this reason a brief account of his early career is included. Eugène Grasset was born in Lausanne about 1850. He was trained as an architect. After a visit to Egypt he came to Paris during the Franco-Prussian War. There he studied at the Ecole des Arts Décoratifs, and from 1878 until 1882, he worked for Charles Gillot, the first French photo-engraver. His job consist-



for the naturalists who maintained that there could never be a "new art" and objected to a break with historical tradition<sup>11</sup>. His speech of April 11, 1897 to L'Union Centrale des Arts Décoratifs, reprinted in *Revue des arts décoratifs*, is one of the strongest denunciations of Art Nouveau. Nevertheless, he must be considered as one of the precursors who, in many ways anticipates those forms which he later rejects. His ornament, particularly his foliate scrolls as early as 1880 (fig. 2), have that organic curvilinear character which became the basis of Art Nouveau decoration.

By the end of 1891 the business of selling posters to collectors was established in Paris<sup>12</sup> and was beginning to develop in Brussels, London and New York<sup>13</sup>. Bonnard, Ibels, Steinlen, Toulouse-Lautrec and Vallotton had already designed their first posters. A direct connection between these French posters of the early Nineties and the ornamental forms of 1900 can be seen in the work of Georges de Feure.<sup>14</sup>

De Feure was an illustrator and decorative painter whose concepts were close



FIG. 2.—EUGÈNE GRASSET.—Poster for the Salon des Cent, Paris 1894.  
*Les Affiches illustrées.*

ed of designing "ornamental initial letters for the decoration of typographical printing" (fig. 1). At the same time he also designed furniture, textiles, wall-papers and stained-glass for Gillot. After 1882 he illustrated several books and worked as an independant craftsman-designer. Outside of France his greatest influence was felt in the United States where he worked for several periodicals through their representatives. His covers and posters for *Harpers* in 1889 mark the beginning of the Poster Movement in this country. *La Plume*, VI, 1894, pp. 175-228; *The Studio*, IV, 1894, pp. 37-47; *Revue des arts décoratifs*, XVII, 1897, pp. 129-144, 182-192; *Art et décoration*, VII, 1903, pp. 1-24.

9. GOLDWATER, *op. cit.*, p. 178.

10. *La Plume* was a bi-monthly journal founded in 1889. From its inception it was a mouthpiece for Symbolist writers and artists. Special issues prior to 1894 were devoted to *Les Modernes*, Verlaine, Mallarmé, Huysmans (Sept. 3, 1889), *Baudelaire* (March 1, 1890), *Chat Noir* (June 15, 1889), *Livre Moderne* (Sept. 15,

to those of the Symbolists. He was born in Paris in 1868. His mother was Belgian and his father Dutch. He was raised in Utrecht where his father practiced as an architect. Between 1884 and 1890 he worked as a stage-hand in Amsterdam, as a writer, and as assistant to a lithographer of posters in Brussels. In 1891 he came to Paris to study art. His work was first noticed by the editors of *La Plume* in 1892<sup>15</sup>.

His poster for the *Salon des Cent* in 1894 (fig. 3) first brought him to the attention of the public. His treatment of this poster is closely related to that of Grasset.

Both artists use the single female figure with flowers as a symbol of Art and Nature<sup>16</sup>. However, the differences between the two are outstanding. De Feure transforms the dignity and austerity of the figure by Grasset into a subtle suggestion of evil, just as the angels of the Pre-Raphaelites were transformed into symbols of seduction by Beardsley at precisely the same time. For de Feure, the figure of Art abandons her nondescript simple gown for modern dress in the latest fashion.

This break with historical tradition is also reflected in the use of the thin modelling line, flat colors and monogram that derive from Japanese prints. The popularity of these prints is well known. They too were collected by the collectors of posters. The use of formal elements from the Orient, particularly the calligraphic virtuosity of draughtsmen like de Feure and Mucha, went a long way toward preparing a public for the acceptance of Art Nouveau<sup>17</sup>. When in 1898 several of de Feure's drawings were

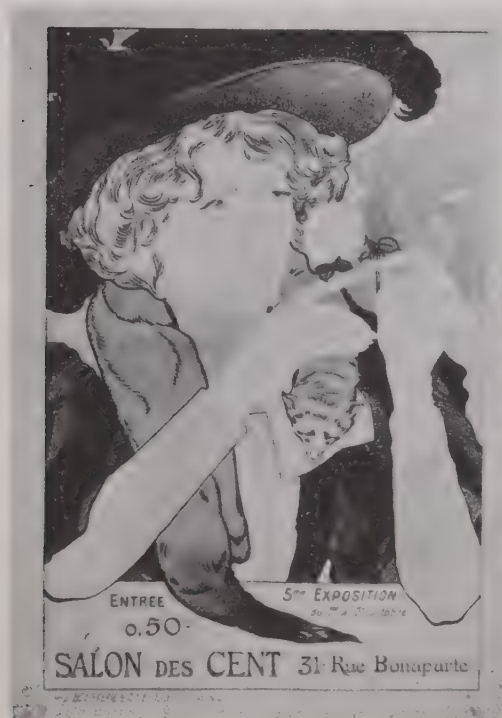


FIG. 3.—GEORGES DE FEURE.—Poster for the Salon des Cent, Paris, 1894. *Les Affiches illustrées*.

published, they showed a character consistent with his posters. He is characterized as drawing inspiration from Baudelaire and his posters are listed as among his finest

1891), *Aristide Bruant et au Mirliton* illustrated by Steinlen (Feb. 1, 1891), *Peintres Novateurs*, (Sept. 1, 1891) and *L'Affiche Illustrée* (Nov. 15, 1893). The poster for the opening of the Salon des Cent on February 1, 1894 was designed by Ibels.

11. EUGÈNE GRASSET, *La Plante et ses applications ornamentales*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Vol. I, Paris, 1896, Vol. II, *Les Animaux*, Paris, 1899. After January 1897 Grasset served as one of the directors of the periodical, *Art et décoration*, conducting their annual poster competition. He died in 1917.

12. A catalogue of posters published by the dealer Edmond Sagot in Paris in 1891 lists 2233 different items for sale.

13. An exhibition of posters held by the Grolier Club of New York in 1890 included 38 by Chéret, 5 by Grasset and some characteristic American examples.

14. OCTAVE UZANNE, *On the drawings of M. Georges de Feure*, *The International Studio*, III, 1898, pp. 95-102.





FIG. 4.—GEORGES DE FEURE.—Salon of Art-Nouveau Bing, Paris Exhibition of 1900. *Deutsche Kunst und Dekoration*.

works. No work in any of the other applied arts is mentioned<sup>15</sup>.

At the Paris Exhibition of 1900 the house of *Art-Nouveau Bing* was one of the main attractions. Bing, a German art dealer who had opened a shop for modern art in the Rue de Provence in 1896, had, together with Meier-Graefe<sup>19</sup>, introduced the designs of Van de Velde to Paris. In 1898 he "discovered" de Feure. Not only the paintings on the façade but also the salon (fig. 4) and dressing room of *Art-Nouveau*

*Bing* were the work of Georges de Feure<sup>20</sup>.

The walls of the *salon* are treated as a series of harmoniously proportioned rectangular panels, each separately framed and decorated to produce the effect of space contained by screens. The wall-paper is a flat all-over pattern of heavy floral and foliate forms. The furniture is light and delicate. From the sofa it takes on

15. *Le Salon de "La Plume"*, Georges de Feure, *La Plume*, IV, 1892, p. 387.

16. For clear use of this symbolism in earlier posters, cf. Robert Koch, *A Poster by Fernand Khnopff*, *Marsyas*, VI, 1954, pp. 115-119, plate XXIV, 1-4.

17. Elements deriving from Japanese prints appear in posters as early as 1869 in two black and white book announcements by Manet, one for *Les Chats* by Champfleury and the other for a French translation of *The Raven* by Poe; MAINDRON, *op. cit.* Walter Crane admits having been influenced by Japanese prints about 1865, but none of his posters prior to 1880 have been preserved; *The Work of Walter Crane*, *The Art Journal*, Easter Art Annual 1900, p. 3. In the early Nineties it was Steinlen and Toulouse-Lautrec, who had worked together on *Le Mirliton* since 1885, who revived the interest in the use of flat colors and the expressive line deriving from the art of Japan. These are "the first French posters whose value is based on the opposition of simple and brightly colored surfaces and the abolition of space"; PEVSNER, *op. cit.*, p. 46 and pp. 85-86.

18. UZANNE, *op. cit.* and *idem*, Georges de Feure, *Art et décoration*, IX, 1901, pp. 77-88. Uzanne sees a resemblance between the work of de Feure and that of Will Bradley of Chicago. He states « ses affiches, placardées sur les murs de Paris ou de Bruxelles, sont déjà aussi recherchées des délicats que celles de Chéret, de Lautrec ou de Will H. Bradley avec lequel il possède quelquefois une certaine analogie », *Ibid.*, pp. 79-80. This similarity in style may be the result of common influences including Baudelaire, Grasset and the Japanese print.

19. MEIER-GRAEFE played an important role in encouraging the expansion of the Poster Movement to Germany and Austria. He wrote the sections on these countries for *Les Affiches étrangères illustrées*, Paris, 1897, and his publication, *Pan*, included an article on posters during its first year; Hans W. SINGER, *Plakatkunst*, *Pan*, 1, 1895-1896, pp. 329-336. At his insistence several leading painters and designers, including Joseph Sattler and Otto Eckmann, worked in this field. A poster by Van de Velde is reproduced in Meier-Graefe's *Dekorative Kunst*, III, 1899, p. 21.

20. UZANNE, *Art et décoration*, IX, 1901, pp. 81-88; Max OSBORNE, *S. Bing's "Art Nouveau" auf der Weltausstellung*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, IV, 1900, pp. 550-569; LARAN, *Quelques meubles de G. de Feure au salon du mobilier*, *Art et décoration*, XXIV, 1908, pp. 115-132; LENNING, *op. cit.*, figure 20, is the *salon* which is wrongly labeled as "dressing room."

a butterfly character which increases the effect of the floral designs. The dominance of natural forms over the abstract calligraphy of the windows shows a greater dependence on Grasset than on Van de Velde. This is in contrast to other rooms which were designed by Colonna and Gaillard.

Such floral patterns carry implications of the erotic as represented in the writings of Baudelaire, Oscar Wilde and their followers. They convey "something symbolic and pensive" which is reflected in much of the literature and music of the *fin de siècle*<sup>21</sup>. This is the *décadence* in interior decoration; the work of a man who had been both writer and illustrator.

Another decorator who achieved his first success as a designer of posters was the Belgian, Adolphe Crespin. Born in Brussels of French parents, he managed to keep in touch with developments in Paris. His first posters, produced in collaboration with Edward Duyck in 1886, were in the style of Chéret. By 1891 the Poster Movement was under way in Brussels. The *Société des XX*, in their exhibition of 1891, displayed the posters of Chéret along with paintings by Seurat, Van Gogh, Sisley and Pissarro<sup>22</sup>. Shortly thereafter, Duyck and Crespin began to use the flat areas of bright color introduced by Steinlen and Lautrec in their posters. By 1895 the team of Duyck and Crespin were considered the foremost poster designers in Belgium<sup>23</sup>. The death of Duyck in 1896 marked the end of Crespin's production of posters.

Crespin, like Grasset, was a versatile designer. Before 1890 he was already working with the architect Paul Hankar on fabrics, furniture, wall-papers and ceramics for interior decoration. He went a step further than either Morris or Grasset by studying architectural problems and designing exterior architectural ornament. Through Hankar he became acquainted with the work of Horta<sup>24</sup>.

21. HENRY HOPE, *The Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 171.

22. MADELEINE OCTAVE MAUS, *Trente années de lutte pour l'art, 1884-1914*, Brussels, 1926, p. 113 and R. KOCH, *op. cit.*

23. OCTAVE UZANNE states that "Duyck et Crespin semblent être les grands pourvoyeurs des lithographies collées de la réclame belge", *L'Affiche internationale illustrée*, La Plume, VII, 1895, p. 425.

24. OCTAVE MAUS and GUSTAVE SOULIER, *L'Art décoratif en Belgique*; MM. Paul Hankar et Adolphe Crespin, *Art et décoration*, II, 1897, pp. 89-96. The parallel between Crespin and both Morris and Grasset is noted, and it should be studied for its possible effect on the young Van de Velde.

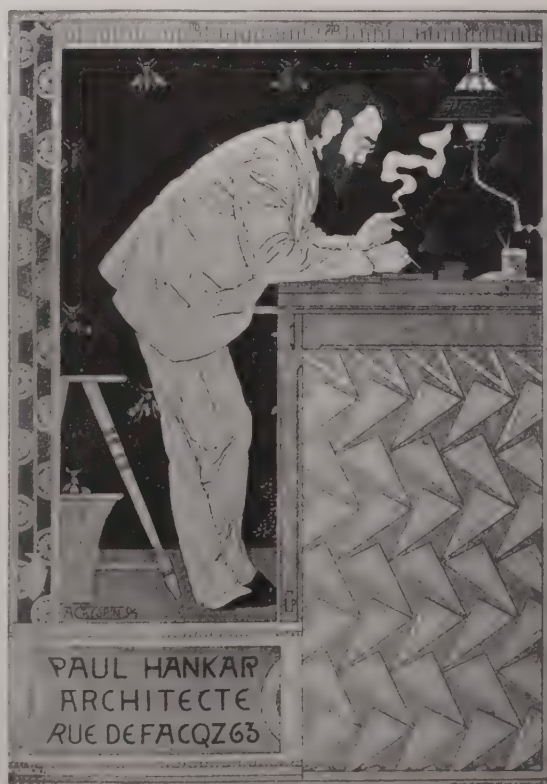


FIG. 5.—ADOLPHE CRESPIN.—Poster for Paul Hankar, Brussels 1894. Spousel, *Das Moderne Plakat*.





FIG. 6.—ADOLPHE CRESPIN and LEON SNEYERS.—Interior of the Belgian Section of the Turin Exhibition of 1902.  
*Deutsche Kunst und Dekoration.*

His posters with Duyck were dependent on their French contemporaries; his ornament for Hankar was dependent first on Horta and then on Van de Velde. His personal contributions can best be seen in his wall-papers and in two small posters, one for himself and the other for Hankar (fig. 5) designed in 1894.

These works show a tendency toward the use of a repetition of angular or circular shapes defined by rigid contours. The effect of this treatment has been characterized as mechanistic. It occasionally appears in the work of Walter Crane and Eugène Grasset in the Eighties<sup>25</sup>. Crespin permits it to become the dominant feature of his designs. The result can be seen in the interior of the Belgian Section of the Turin Exhibition of 1902 designed by Crespin with the architect Leon Sneyers after the death of Hankar in 1901 (fig. 6). The geometric hardness is preserved in the wire-like curves of the panelling and the repetitive

rhythm of the separate decorative elements. On the walls, the Hankar poster by Crespin and the illustration of the poster for *Les XX* in 1891 by Khnopff<sup>26</sup>, are hung for display. Crespin clearly recognized the importance of posters for the development of his style and the spread of his fame. Also his close cooperation with architects helped to set a pattern which brought designers and architects closer together, permitting a freer interchange between these related arts.

In England the Poster Movement began to flourish in 1893 with the appearance of *The Studio*<sup>27</sup>. In the Seventies and Eighties several painters, members of the Academy including Fred Walker and Hubert Herkomer, had designed posters.

25. Cf. BALCOLM GREENE, *Mechanistic tendencies in Painting 1901-1908*, (Thesis) New York University, 1942.

26. R. KOCH, *op. cit.*, and GEORGE FUCHS, *Die Belgische Abteilung auf der Turiner Ausstellung*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, XI, 1903, pp. 147-160.

27. CHARLES T. J. HIATT, *The Collecting of Posters. A New Field for Connoisseurs*, *The Studio*, I, 1893, pp. 61-64. The first publication of the drawings of Aubrey Beardsley by Joseph Pennell appears in the same issue. Beardsley's first posters were issued the following year.

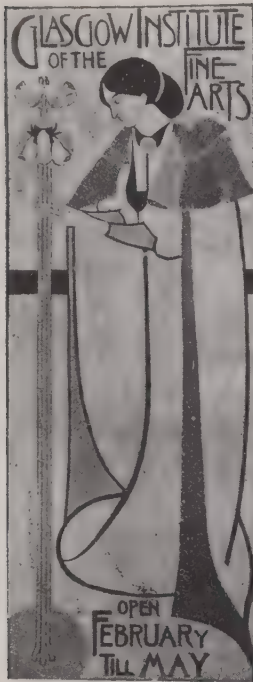


FIG. 7. CHARLES R. MACKINTOSH. Poster for the Glasgow Institute of the Fine Arts. 1894-95. *Les Affiches étrangères illustrées*.

Works in the style of Chéret began to appear in 1887 but private collecting had not yet begun<sup>28</sup>. The first important exhibition of posters was held in London in November 1894 at the Royal Aquarium. Besides the posters of Aubrey Beardsley, the outstanding works were done by two young artists, James Pryde and William Nicholson, who worked together as the "Beggartstaff Brothers"<sup>29</sup>.

Although the most extensive research has been done in England on the origins of the Modern Movement, several very interesting posters have been overlooked. Walter Crane, the illustrator and disciple of William Morris, designed his first poster in 1869. His posters for the Fine Art Society in 1891 and for Champagne Hau in 1895 found their way into many French and American collections. The poster of Robert Anning Bell for the Liverpool School of Architecture and Applied Art was used on the cover of the issue of *La Plume* devoted to *L'Affiche Internationale Illustrée* on October 1, 1895.

Charles R. Mackintosh has recently been recognized as one of the most important figures of the times<sup>30</sup>. The problem of his relationship to the development of Art Nouveau on the Continent can only be clarified by giving to his posters the importance that was attached to them in the Nineties<sup>31</sup>. Two posters designed for the Glasgow Institute of the Fine Arts during the winter of 1894-1895 received immediate acclaim abroad<sup>32</sup>. One was signed Chas. R. Mackintosh (fig. 7), and the other Herbert McNair, Margt. Macdonald (Mackintosh's wife), Frances Macdonald (her sister and wife of McNair) (fig. 8).

An analysis of the style of these works can add very little to what is already known. It is a synthesis of the styles

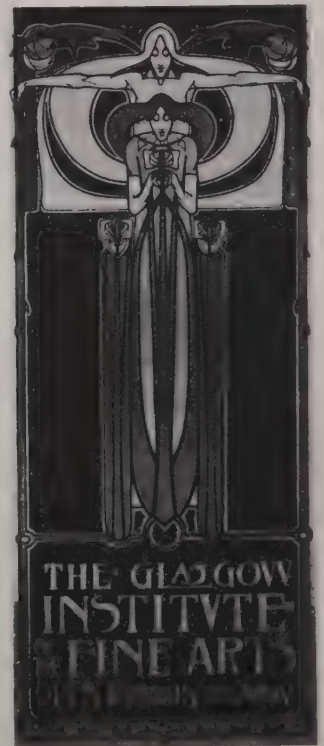


FIG. 8. HERBERT MCNAIR, MARGARET MACDONALD and FRANCES MACDONALD. Poster for the Glasgow Institute of the Fine Arts. 1894-95. *Les Affiches étrangères illustrées*.

28. Two posters were designed by Chéret in 1887 and, by 1895, "the price asked for them is two pounds. They seem to have escaped the attention of French collectors from the fact that they were posted exclusively in London." Charles HIATT, *Picture Posters*, London, 1895, pp. 362-363.

29. JOSEPH PENNELL, Angleterre, *Les Affiches étrangères illustrées*, Paris, 1897, pp. 29-76.

30. PEVSNER, *op. cit.*; *Idem*, *Charles R. Mackintosh*, Il Balcone, Milan, 1950; THOMAS HOWARTH, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*, London, 1952.

31. It is regrettable that Howarth has not done the thorough job with posters that he did on the stylistic analysis and the architectural data. He refers to an "interlude" in 1895 and 1896 when "The Four" "produced a number of posters that excited no little comment." The two posters that are discussed were for the *Scottish Musical Review* in 1896, after their initial success had been achieved; *op. cit.*, pp. 27-30. The analysis of style beginning p. 228 is excellent.



of Voysey, Beardsley, Toorop, the Japanese print and the Celtic interlace. The female figure of the Mackintosh poster, possibly again a symbol of Art, this time with lilies as in Khnopff's *Arum Lily*<sup>33</sup>, is similar to the figures by Mackintosh in the room he designed for the Vienna *Sezession* in 1900. The lilies themselves, inverted, become the light fixtures in the Glasgow School of Art. The design of the poster by the other three members of "The Four" is a translation into lithography of the primarily abstract designs worked out in metal by the Macdonald sisters<sup>34</sup>. Both posters were printed in three flat colors: black, olive green and light red. The areas of color are defined by black outlines.

The early date and wide distribution of these posters places them in the formative stage of Art Nouveau<sup>35</sup>. Pevsner has noted a connection between Mackintosh and the style of the Vienna *Sezession* after 1898. He points out that designs for the Cranston Tearoom were published in *The Studio* in 1897<sup>36</sup>. However, in Germany and Austria, as in France and Belgium, the Poster Movement preceded the widespread interest in the decorative arts. By 1896 the illustrator, Thomas Theodore Heine<sup>37</sup>, was designing "modern" posters in Munich (fig. 9). In Vienna two leading designers, Alfred Roller and Koloman Moser, also made posters that by 1900 were known in London<sup>38</sup>. It was Roller who made the poster for the exhibition of the *Sezession* in 1899. A display of "modern" posters was included in this exhibition. The posters by the Glasgow designers must have been known in Vienna before Mackintosh was invited to exhibit with the *Sezession* in 1900.

The influence of the Poster Movement on architecture is another problem which requires further investigation. Mackintosh, Van de Velde and Endell were at the same time architects and designers. Crespin and Hankar worked together as partners. Josef Hoffmann in Vienna was closely associated with both Roller and Moser at the Oesterreichisches Museum für Kunst und Gewerbe. The poster-like character of many Art Nouveau façades may, in part, be attributed directly to the impact of the Poster Movement. The façade of Endell's Elvira Studio in Munich, 1897-1898 (fig. 10), bears a resemblance to the Heine poster of 1896 (fig. 9) at least in the character of the contours and the placing of the shapes<sup>39</sup>. Instead of "something symbolic and pensive", Endell's forms convey the idea of the devil in action.

32. Both posters were reproduced as illustrations for *L'Affiche internationale illustrée*, the special issue of *La Plume* of October 1, 1895; for *Les Affiches étrangères illustrées* where the McNair and Macdonalds' poster received a full-page in color and where Pennell refers to them as « originales à force d'être excentriques », p. 74; for Jean Louis Sponsel, *Das moderne Plakat*, Dresden, 1897, pp. 174-175.

33. R. KOCH, *op. cit.*, and PEVSNER, *Pioneers of Modern Design*, p. 105.

34. Several of these panels have been reproduced in the monographs by both Pevsner and Howarth.

35. The possible effect of these posters on the mature style of Van de Velde should be examined since he could have known them before the end of 1895.

36. PEVSNER, *op. cit.*, p. 104.

37. LOUIS CORINTH, *Thomas Theodor Heine und Münchens Künstlerleben am Ende des vorigen Jahrhunderts*, Kunst und Künstler, IV, 1906, pp. 143-156. Also Heine's illustrations appear in *Pan*, I, 1895-1896, pp. 59-65.

38. *Posters in Vienna*, *The Poster*, IV, London, 1900, p. 99.

39. Lancaster sees the dominating motif as borrowed from a nelumbium leaf in Japanese incrustated work belonging to the Bing Collection, *op. cit.*, p. 307, fig. 9. There is a strong similarity in the juxtaposition of textures but the Japanese "model" lacks the dynamic anthropomorphism of the Endell shape. Pevsner characterizes this shape as "shell-like or dragon-like", *op. cit.*, p. 118. The dragon becomes clear when it is compared to those dragons used by Heine as symbols of sin on a book-jacket for the German edition of *Demi-Vierges* by Marcel Prévost in 1895; reproduced in *Pan*, I, 1895-1896, opp. p. 132.



FIG. 9.—THOMAS THEODOR HEINE.—Poster for *Simplicissimus*, Munich, 1896. *Les Affiches étrangères illustrées*.

Mackintosh, all have this factor in common. They work from a layout that is carefully planned on the basis of harmoniously proportioned units which permit the fullest integration of illustration and typography. Painterly effects, or those which tend to produce an illusion of space, are avoided. It is significant that it is in England, where the trend toward simplification was strongest, that this groundwork is first presented stripped bare of its ornament. This is the outstanding contribution of the Beggarstaff Brothers.

The poster, *A Trip to Chinatown* (fig. 11), appears surprisingly modern. Contemporary with the posters by the Glasgow designers and as widely distributed abroad, this work represents the other side of Art Nouveau, the aspect which leads directly into the Modern Movement of the XX Century<sup>42</sup>. The design consists of

Underlying the architectural and decorative ornament of Art Nouveau is an emphasis on harmonious proportions that has effectively been traced by Pevsner from the English Arts and Crafts Movement<sup>40</sup>. It is expressed in the writings of Lewis F. Day in 1890 as follows:

"The primary consideration, whether of line or mass, will always lead the designer, though perhaps unconsciously, to adopt a plan accordingly ... a greater partiality for line will induce him to have recourse to a more orderly procedure; will, perhaps, even suggest a geometric groundwork, which, however far he may depart from the first lines, will materially help him in securing the object he has most at heart<sup>41</sup>."

Such a "geometric groundwork" can be detected in many of the posters of the Nineties. Grasset, de Feure, Mucha, Khnopff, Crespin, Beardsley and

40. PEVSNER, *op. cit.*, pp. 85-108.

41. LEWIS F. DAY, *The Planning of Ornament*, London, 1890, pp. 45-46.

42. JAMES PRYDE was a personal friend of Charles R. Mackintosh; Howarth, *op. cit.*, p. 27. His posters





FIG. 10.—AUGUST ENDELL.—Façade of the Elvira Studio, Munich, 1897-98. *Museum of Modern Art Photo.*

came engulfed in the revival of crafts and, by 1900, very little of the original enthusiasm remained. During these last four years of the century, posters by known painters including Toulouse-Lautrec, Puvis de Chavannes, Vuillard, Ensor and Toorop, continued to be collected, but reproductions in books and periodicals were more readily received than the cumbersome originals.

Shortly after 1900 much of the curvilinear ornament associated with Art Nouveau was discarded. The posters of the Beggarstaffs made the strongest imprint on the commercial art of the new century<sup>44</sup>. Ludwig Hohlwein in Germany and Julius Klinger in Austria soon came to the fore as leading poster artists. They effectively bridge the gap between the Beggarstaffs and Binder, Cassandre, or McKnight Kauffer. The effect of the Poster

designed with Nickolson, like those of Mackintosh, were most highly praised in Germany; *Pan*, I, 1895-1896, pp. 333-336. Their approach to proportions might be compared to Endell's studies of 1898; Pevsner, *op. cit.*, fig. 109.

43. The use of a collage technique for reproduction in color lithography is another contribution of the Beggarstaffs. Pryde himself described it as follows: "We decided that the silhouette treatment was the best, and it had this advantage, that it had not been done before. Moreover, it was a very economical way of producing a poster for reproduction for the tones are all flat. To get this effect, we cut the designs in coloured paper and pasted them on flat boards or paper." Derek Hudson, *James Pryde 1866-1941*, London, 1949, p. 25.

three superimposed rectangles whose proportions are based on the shape of the poster itself. The smallest, printed in light green, is unbroken. The middle rectangle, in orange, contains the smaller rectangle and a black and white silhouette of a figure in Chinese dress. The emblem was an addition by the printer. The remaining area, in brown, contains the lettering which is spaced to enhance the design. The effect is a work which resembles some of the experiments carried on by the group, *De Stijl*, more than twenty years later<sup>43</sup>.

After 1896 the Poster Movement began to decline. It be-



FIG. 11.—JAMES PRYDE and WILLIAM NICHOLSON. The "Beggarstaff Brothers," poster *A Trip to Chinatown*, London, 1894-95. *Les Affiches étrangères illustrées.*

Movement as a whole on the new generation of painters also requires further study. Many of the artists who contribute to the *Fauves*, the *Brücke* and the *Blaue Reiter*<sup>45</sup> grew up when the Poster Movement was at its height. The basic principles of composition and design as well as some of the uses of color that achieved general acceptance for the first time in the Poster Movement are still accepted today as essential rules for achieving harmony and balance in terms of a two-dimensional surface.

ROBERT KOCH.

RÉSUMÉ : *Le développement des affiches et l'Art Nouveau.*

L'auteur, retraçant une histoire de l'affiche illustrée pendant les deux dernières décades du XIX<sup>e</sup> siècle, insiste sur l'influence qu'elles ont eue sur l'art décoratif et sur l'architecture. La vogue des affiches commence en France avec Chéret. Dès 1891, les amateurs collectionnent ces « fresques murales ». Ce mouvement s'étend rapidement en Belgique (citons notamment Duyck et Crespin), en Angleterre où les peintres, membres de l'Académie, ne dédaignent pas d'en dessiner ; puis à toute l'Europe et l'Amérique. Dans cet article, l'auteur définit la contribution des affiches au « style 1900 ».

This is quoted from a short autobiographical letter found among Pryde's papers after his death. Both Pryde and Nicholson had been in Paris and knew the posters of Lautrec and Steinlen. However, the silhouette treatment by French artists was not based on paper cut-outs.

44. Speaking of the Beggarstiffs, Pevsner says that "no German Hohlwein would have been possible without them". *The Psychology of English and German Posters*, *The Penrose Annual*, XXXVIII, 1936, p. 37.

45. The posters for Phalanx by Kandinsky in 1901, reproduced by Kenneth Lindsay. *The Genesis and Meaning of the Cover Design for the First Blaue Reiter Exhibition Catalogue*, *The Art Bulletin*, XXXV, 1953, p. 48, fig. 2, is an example of one of the foremost painters of the 20th century who began his career at the time the Poster Movement was already international in scope. The design is accurately characterized as *Jugend-stil*, the German Art Nouveau. Kandinsky's *charging horsemen* carry on the spirit of Heine's *dragons and devils*.



# L'EXPOSITION TOULOUSE-LAUTREC A LONDRES EN MAI 1898 ET LA PRESSE ANGLAISE

**I**l y a dans les circonstances mêmes de l'exposition de Lautrec à Londres en 1898 un tel élément de littérature et de tragi-comédie, que l'on est presque gêné d'en parler.

Tout y est : le génie méconnu par une critique ignorante et aveugle, et le fait que pas un seul tableau ne fut vendu ; la coïncidence entre l'exposition d'un peintre à l'esprit si peu conventionnel et la mort de Gladstone, le représentant par excellence du Puritanisme. Détail encore plus piquant, l'exposition de Lautrec coïncide aussi avec l'anniversaire de la reine Victoria qui n'aurait sûrement pas été "amused" par un tel rapprochement. Il y a aussi la coïncidence entre l'exposition Lautrec que la plupart des critiques londoniens ignorent, et celle, annuelle, de la Royal Academy aux participants de laquelle de longs articles dithyrambiques sont consacrés.

Une certaine symétrie hugolienne se marque également par le fait que le point de départ de la consécration du talent de Lautrec date de sa première exposition à la galerie Goupil de Paris où il expose en 1893, et que c'est à la Goupil Gallery de Londres que, cinq ans plus tard, il connaît son échec le plus complet. Le fait que cette exposition de Londres précède de quelques mois son internement dans la clinique de Neuilly, ajoute encore au côté littéraire de son insuccès en Angleterre.

Si on y ajoute ce que rapporte Joyant, que les amis de Lautrec l'avaient encouragé à exposer à Londres surtout pour l'empêcher de boire, car, écrit Joyant au sujet des nombreuses visites faites avec Lautrec à Londres, « en ce pays où l'ivrognerie est un acte sacré et triste, mais doit s'exercer suivant certains rites, Lau-

trec, chose paradoxale, cessait de boire », il est à peine nécessaire de rapporter l'anecdote — vraie ou fausse — également trouvée chez Joyant, que Lautrec se serait endormi dans un fauteuil lors du vernissage, et que ni le prince de Galles (sans doute venu à l'insu de sa mère), ni les critiques, ne troublèrent son sommeil. Il y a déjà suffisamment de clichés dans les circonstances de cette exposition pour que nous soyons tentés d'accepter les vues d'Oscar Wilde — que Lautrec a peint de manière si implacable — que c'est la vie qui imite l'art et non point le contraire.

A feuilleter les revues d'art de l'époque en Angleterre<sup>1</sup>, toutes remplies de tableaux pré-Raphaélites dont — toujours d'après Joyant — Lautrec disait : « Ces gens-là me feront prendre Botticelli en horreur », il paraît évident que Lautrec ne pouvait aller qu'à un échec certain à Londres. Et Joyant a sans doute raison d'écrire que c'est seulement à cause « de la vieille renommée de la Goupil Gallery de Regent Street que son art ne fut pas tout à fait honni, mais peu s'en fallut ».

Mais même la renommée de la Goupil Gallery n'empêcha pas la section la plus sérieuse de la presse londonienne d'accueillir l'exposition Lautrec avec un silence glacial. Le *Times*, *Sunday Times*, *Observer*, *Morning Post*, *Daily Telegraph*, *Manchester Guardian*, *Daily Graphic* : il n'est sans doute pas exagéré de qualifier leur silence unanime de choqué et réprobateur. D'ailleurs le traitement sévère infligé par le critique du *Times* à une autre exposition d'avant-garde qui a lieu à Londres en même temps que celle de Lautrec, et où des œuvres de Degas, Monet, Whistler, Puvis de Chavannes et Rodin sont exposées, n'augurait rien de bon pour Lautrec si le critique de ce journal, peut-être par déférence pour la galerie Goupil, n'avait préféré se taire.

Pour être juste, il semble que, même à Paris, certains critiques se soient choqués des thèmes choisis par Lautrec dans son exposition de 1893, c'est du moins ce qu'on peut en inférer du passage dans l'article de Gustave Geffroy où il écrit : « Ici, je ne crois pas qu'il soit nécessaire de défendre longuement l'artiste contre les reproches qui lui viennent d'un critique qui se montre par trop préoccupé du sujet. » Car, pour Geffroy, Lautrec « reste artiste intègre, son observation impitoyable garde la beauté de la vie, et la philosophie du vice qu'il affiche parfois avec une ostentation provocante prend tout de même, par la beauté de son dessin, par le sérieux de son diagnostic, la valeur d'une leçon de clinique morale ». Mais les critiques d'art de l'Angleterre victorienne n'étaient pas capables d'un tel détachement lorsque confrontés avec une image aussi peu flatteuse des mœurs de leur temps, et si, comme l'écrit Joyant, la critique londonienne est « forcée de s'incliner devant la maîtrise du dessin et de la peinture », elle le fait à contrecœur et « cette exposition fut, en résumé, un sujet d'exaspération pour les Anglais dont le puritanisme, ne pouvant s'attaquer au métier, s'en prit à la vulgarité des sujets, à l'absence de beauté morale des modèles choisis dans des lieux de perdition ».

Le *Star* du 10 mai, dans un article intitulé *Art and Artists*, et signé A. H., consacre son dernier paragraphe à l'exposition Lautrec. « A cause de sa brillante

1. C'est le résultat de ce dépouillement, qui n'avait jamais été fait jusqu'ici, que nous présentons dans cet article.



facture et de sa merveilleuse habileté technique, l'exposition Lautrec devrait être visitée », mais, se reprenant immédiatement, le critique ajoute : « Je dois avouer franchement que je ne tiens pas du tout aux types dessinés par Toulouse-Lautrec. En fait ils me sont extrêmement désagréables. » S'étant prudemment dégagé de tout soupçon de complicité morale avec Lautrec, notre critique ne peut pourtant s'empêcher d'ajouter, quoique avec une extrême prudence : « D'un autre côté, techniquement parlant, il y a beaucoup à apprendre par son œuvre... Il trouve les plus curieuses combinaisons de couleurs et les rend de la façon la plus distinguée. » Mais, se reprenant de nouveau, il termine sur une note éminemment pharisaïque : « Mais pour moi, cette insistance continuelle sur la laideur, la vulgarité, l'excentricité, cette répétition des mêmes personnages est vraiment monstrueuse. »

La coquetterie dans le puritanisme est ici des plus révélatrice, car s'il est vrai qu'un artiste se déshabille, moralement, bien plus que ses modèles, il y a des articles qui en disent long sur leur auteur, tel celui du *World*, dans un compte rendu assez long (11 mai).

Commençant son article comme une notice nécrologique : « La galerie Goupil choquera et peinera probablement nombre de ses habitués par la présente exposition des œuvres de M. Henri de Toulouse-Lautrec » ; il poursuit en reprochant à Lautrec de « combattre la Beauté, sous quelque forme qu'elle se présente, comme un anachorète se défendrait contre un péché mortel », mais, heureusement, écrit-il, « la beauté n'est pas vaincue aussi facilement... ; ses déguisements sont multiples », et, quoique fasse l'ermite Lautrec pour la bannir, le critique note, avec un plaisir évident, que « la beauté se joue de lui, elle se glisse par quelque gradation de couleur », et surtout, « par l'effleurement de la lumière sur la chair nue, quelqu'inflexion de la tête ou de la main ». Car la beauté telle que la conçoivent les critiques de l'Angleterre de Gladstone, n'a rien d'abstrait, il s'en dégage même une certaine odeur révélatrice de patchouli.

Cette approche secrètement sensuelle des critiques anglais se révèle encore



LAUTREC, phot. inédite, coll. Mme Clerc-Mirande.

mieux dans un article du 14 mai paru dans le *Pall Mall Gazette* sous le titre — humour inconscient — de « Minor Exhibitions ». Après avoir présenté Lautrec, avec un regret visible, comme « un caricaturiste de la vie moderne, d'une disposition quelque peu sérieuse et amère », le critique lui reproche aussi « d'éviter studieusement le beau », et — ceci est révélateur — « le désirable dans son traitement comme dans son choix des types humains ».

Suit un passage inénarrable, où le critique décrit l'attraction irrésistible que le péché a pour le puritain : « On ne peut que se laisser prendre un peu à l'énergie de son attraction, à l'affreux piquant de sa laideur, à la large brutalité de sa technique. Mais, ayant ainsi réagi, on se sent comme quelqu'un qui a pris part à une orgie, heureux de s'en aller ensuite vers un entourage plus sain et plus charmant... »

Seuls les critiques du *Morning Leader* du 13 mai et du *Standard* du 3 mai présentent Lautrec comme un peintre vu par un critique, et non comme un pécheur fustigé du haut de la chaire. Le critique du *Morning Leader*, quoique sans grand enthousiasme, et bien que la valeur réelle de l'art de Lautrec lui échappe, s'efforce à une certaine objectivité. Il écrit notamment que « tout ce que sur quoi le portraitiste à la mode insiste avec tant d'amour, Lautrec l'évite. Il nous donne des faits qui sont laids; des arrangements parfois excessivement singuliers; mais jamais rien qui soit dépourvu de caractère ». Il attire aussi l'attention sur le fait que « quelle que soit l'occupation des modèles de Lautrec, l'artiste paraît avoir étudié de près cette occupation, ce métier ». Quant à la couleur de Lautrec, le critique la considère moins comme réaliste que comme décorative.

Mais l'article du *Standard* est sans conteste le meilleur paru dans les journaux non spécialisés. Il considère Lautrec comme un « artiste éminemment moderne, audacieux, et des plus capables [qui] est, de l'avis de tous, un maître de l'Affiche, mais son travail direct mérite d'être mieux connu. Il est un observateur aigu et sans pitié, qui trouve rarement de la beauté dans la forme humaine qu'il dépeint, mais plutôt dans les harmonies de couleurs qu'il remarque ou qu'il invente ».

Quant à la laideur des modèles dépeints : « M. de Toulouse-Lautrec est si complètement artiste, qu'ainsi qu'avec Steinlen, l'intérêt purement artistique domine, quel qu'en soit le thème. » Et, hardiesse suprême pour un critique anglais de son époque, il ose conclure : « Il y a certains à qui l'intérieur n° 71 déplaira; mais à celui qui étudie le caractère ou la technique, il ne peut pas apparaître comme mal-propre. » Personne n'ira plus loin que lui vers l'appréciation de Lautrec à Londres. Au contraire, comme le rapporte Joyant, la dame critique du *Lady's Pictorial* écrira le 11 juin dans ses « Art Notes » : « L'exposition Lautrec est terminée, quel soulagement. »

Mais peut-on demander — même hors de l'Angleterre — à un journal de mode et de romans feuilletons, de la critique d'art valable? Ce qui est plus choquant c'est l'article paru dans l'*Echo* du 24 mai, où il est écrit que : « M. Henri de Toulouse-



Lautrec dont l'œuvre à l'exposition internationale d'art <sup>1</sup> est tellement en vue à cause de sa nature déplaisante et brutale, est, après Chéret et Willette, un des faiseurs d'affiches les plus connus de Paris. Il habite près du Moulin Rouge, et là, ainsi que dans d'autres cafés, il passe la plus grande partie de sa vie. Ce qu'il voit il le représente sans retenue, paraissant se complaire à exagérer plutôt qu'à diminuer la vulgarité de ses thèmes. Comme coloriste il use de tons vifs... » Et il ajoute, condamnation suprême, aux yeux d'un journaliste mondain : « Par la stature, c'est un très petit homme et il affecte dans ses vêtements un aspect bohème si prononcé que cela confine à la négligence. »

Quant aux revues d'art, ni le *Studio*, ni le *Magazine of Art*, ni le *Years Art* ne soufflent mot de Lautrec et de son exposition. Quoique le *Years Art* de 1899, passant en revue les expositions de l'année précédente, et parlant de la galerie Goupil, note innocemment : « Mr. H. B. Brabazon montra quelques charmants dessins et pastels à la galerie Goupil. »

Quant à l'*Art Journal*, un article, intitulé : « Art d'Australie et autres expositions », y révèle au dernier paragraphe que : « Messieurs Boussod, Valadon et Cie, de la galerie Goupil, Lower Regent Street, exposent une collection d'œuvres de M. Toulouse-Lautrec, l'un des plus extrêmes parmi les disciples de Degas. Il est peu probable que ses sujets se recommanderont aux vieilles dames, mais leur exécution est indéniablement habile. »

Le *British Architect* du 13 mai résume l'attitude générale de la critique anglaise lorsqu'il écrit : « L'exposition de portraits et autres œuvres de M. Henri de Toulouse-Lautrec à la galerie Goupil, Regent Street, doit sûrement être quelque peu exaspérante pour le critique anglais. Un tel raffinement, une telle vulgarité, une couleur tellement exquise, des traits tellement vulgaires, un dessin tellement merveilleux, des postures tellement grotesques. Sans aucun doute, si cette exposition ne démontre rien d'autre, elle illustre bien à la fois le meilleur et le pire des méthodes françaises. »

Ainsi l'accueil réservé par un Londres victorien, Gladstonien et béotien à l'œuvre de Lautrec fut, comme on devait s'y attendre dans les circonstances : allant du silence poli mais désapprobateur, à la vertu outragée, en passant par le quadrille burlesque des critiques puritains, avançant et reculant tour à tour, devant cet art.

Il n'est donc pas étonnant que, ainsi que l'écrit Joyant, « en arrivant à Londres il nous fut donné de voir un Lautrec très sage, s'ennuyant, profondément seul ».

CLAUDINE LIBOVITZ-HENRY.

---

1. Le journaliste confond l'exposition à la galerie Goupil avec celle d'ensemble à Knightsbridge, où il y a des œuvres de Degas et de Rodin.

## CATALOGUE DE L'EXPOSITION TOULOUSE-LAUTREC A LA GOUPIL GALLERY, LONDRES 1898 <sup>(1)</sup>

1. Decorative panel (belonging to Mr. Manzi).
2. Negro dancing.
3. Rehearsing the Opera.
4. Sketch for "Le Rire".
5. A cavalcade.
6. Portrait of Mr. P. Leclercq (belonging to Mr. Leclercq).
7. Cha - u - Kao (belonging to Mr. Barincou).
8. Portrait of Mr. G. T. de C.
9. May Belfort in her song—  
"I've got a little cat,  
I'm very fond of that".
10. Study of a woman.
11. Jane Avril, Full face (belonging to Mr. F. Jourdain).
12. Clown.
13. May Milton.
14. Portrait of Coolus.
15. Portrait of Mme P.
16. A corner of the Moulin de la Galette.
17. Portrait of Mlle Bady (belonging to Mlle Bady).
18. Jane Avril at the entrance of the Moulin Rouge.
19. The singing lesson.
20. Quadrille at the Moulin-Rouge.
21. Portrait of Monsieur Dethomas.
22. Portrait of Mlle B. de T. C.
23. Portrait of Mlle Dihau.
24. Alfred la Guigne (belonging to Mr. Méténier).
25. In clown's costume (belonging to the Count of Camondo).
26. Portrait of Mr. C. Godebski.
27. At the café-concert.
28. May Belfort.
29. La Goulue at the Moulin-Rouge (belonging to Mr. Bernheim).
30. May Belfort (Profile).
31. Jane Avril dancing (belonging to Mr. Personnaz).
32. La Goulue (Profile).
33. Portrait of Mr. Davoust.
34. Le Moulin de la Galette (belonging to Mr. Montandon).
35. Portrait of a girl.
36. Portrait of Mr. H. Dihau.
37. Study.
38. Models.
39. Study.
40. Portrait of Mr. Boileau (belonging to Mr. Boileau).
41. Portrait of Mr. Dihau.
42. Portrait of Mr. L. de L. (belonging to Mr. L. de L.).
43. Portrait of Mr. Sescou (belonging to Mr. R. Marx).
44. Portrait of Mme Natanson (belonging to Mme Natanson).
45. Portrait of Mr. L. Pascal (belonging to Mr. L. Pascal).
46. Portrait of the Countess A. de T. L.
47. Portrait of Mr. H. Nocq.
48. Portrait of Mr. Samary of the Comédie Française (belonging to Mr. Joyant).
49. A Ballet Dancer (belonging to Mr. Manzi).
50. Study of a woman with fair hair.
51. The Surgeon (belonging to Mr. G. T. de C.).
52. In the garden (belonging to Mr. Manzi).
53. May Belfort.
54. Woman curling her hair.
55. Jane Avril.
56. Portrait of Mme E. T. de C.
57. Portrait of Mlle B. T. de C.
58. Girls head (profile).
59. Lady at piano (red chalk drawing).
60. Three-quarter length portrait of a woman (red chalk drawing).
61. Profile. *do*.
62. Profile (black crayon drawing).
63. Head (profile).
64. Café au lait.
65. Profile (crayon drawing).

1. Ce catalogue, intitulé *Portraits and other works by Mr. Henri de Toulouse-Lautrec, The Goupil Gallery, 51 Regent Street, S. W.*, ne semble pas avoir été utilisé par les historiens du Maître.



- |   |                                    |
|---|------------------------------------|
| 66. Profile. <i>do.</i>                               | 72. Polaire.                       |
| 67. Two sisters.                                      | 73. Full face (red chalk drawing). |
| 68. Two sisters.                                      | 74. Resting. <i>do.</i>            |
| 69. Study for "Elles".                                | 75. Head of a child. <i>do.</i>    |
| 70. Model resting (red chalk drawing).                | 76. Profile. <i>do.</i>            |
| 71. The Moulin-Rouge (belonging to the Moulin-Rouge). | 77. Study (full face) <i>do.</i>   |
|   | 78. Lona Barrison.                 |

RÉSUMÉ : *The Toulouse-Lautrec exhibition in London, May 1898, and the English press.*

The exhibition of the works of Toulouse-Lautrec, which was held at the Goupil Gallery, London, in May 1898, was a complete failure. This will not seem so surprising if we think that, at this period, all the English art periodicals were filled with Pre-Raphaelite paintings; and the exhibition, if we may believe Joyant, was "a subject of exasperation to the English." The critics gave Lautrec a very bad reception, either treating him with icy silence, or condemning him pitilessly. It is those outraged criticisms that the author presents us with here, the greatest reproach levelled at the artist being his choice of subjects.



Lautrec endormi à Malromé, phot. M. Guibert.

# BIBLIOGRAPHIE

CARLO PEDRETTI.—*Studi Vinciani*, Geneva, Librairie E. Droz, 1957, 306 p., illustr.

This book is a collection of articles, many of which have been published in periodicals, as is recorded on pp. 290, Off.; but the author has had occasion to revise them, and to add new material.

One section of artistic interest is the *Storia della Gioconda*. Dr. Pedretti here comments on the older texts supposed to refer to the portrait in the Louvre; he says nothing of some record by Peiresc, which I know of only from the Paris Catalogue, *Hommage à Leonard de Vinci*, 1952, p. 25. He admits the difficulty of drawing a conclusion from the confused evidence, but inclines to identify the portrait with one stated to be of a Florentine lady, and painted for Giuliano de' Medici, which was seen by de Beatis in Leonardo's studio in 1517. De Beatis is indeed a contemporary source, and perhaps here an accurate one. Nevertheless, it may seem rash that Dr. Pedretti brings forward the name of Pacifica Brandano, a lady (but not the only one, I suppose) favoured by Giuliano. Admittedly, this lady is described as a widow—though Michele d'Ercole (*Il Cardinale Ippolito de' Medici*, 1907) is not sure even of that; and *la Joconde* does wear a veil. But it seems unlikely that she was a Florentine, as de Beatis' text demands. The first volume of Pieraccini's book on the Medici (1924) may be consulted on this matter; he includes a reference to Serassi's edition of Castiglione's letters, II, 1771, pp. 276-277, and if the document there given is reliable, Pacifica Brandano would seem not to have been Florentine.

Some other sections of the book are of artistic interest, principally some comments on a bust assigned to the workshop of Verrocchio, and a piece on the knife held by S. Peter in the *Last Supper*.

Although the strictly artistic interest of the book may be thought not great, its interest for Leonardo is very considerable. Dr. Pedretti has been most diligent, and the material he has collected is an essential supplement to what before him was available to Leonardo scholars. His two main sources are the backs of drawings, and writings by other people derived from or reflecting Leonardo's work; but the new information is varied as well as extensive, and cannot be detailed here. So far as I have checked, the transcriptions are minutely accurate, and the comments appear to be both well informed and sensible. New in this volume is a provisional dating of the leaves of the *Codice Atlantico*; the value of this can be tested only by use, but it is the fruit of careful study, and must be consulted seriously by anyone whom it concerns. Here and elsewhere in the book are references to the author's discovery that some drawings at Windsor (and elsewhere) are cut from pages in the *Codice Atlantico*; that is dealt with in a separate volume, which I have not seen, but it may be that the chapter here on Ghost Drawings contains information on this subject not in the other book. Dr. Pedretti further implies that he is preparing a critical publication of all the Leonardo drawings in the Ambrosiana; this would be most welcome—much new information may confidently be expected, and it is very satisfactory to think that the work would be in his hands.

MARTIN DAVIES.

PIETER BRIEGER. — *English Art, 1216-1307* (Oxford History of English Art, t. IV), Clarendon Press, Oxford University Press, 1957, in-8°, XX, 300 p., 96 pl. noir.

L'auteur, professeur à l'Université de Toronto, donne un bon travail bien documenté sur les arts en Angleterre sous le règne des rois Henri III et Edward I<sup>er</sup>. Il nous donne la physionomie de ces souverains, le premier pieux à la manière franciscaine, le second dont la piété était mêlée « de sentiments personnels ou politiques ».

Le premier règne (1216-1272) est marqué tout d'abord par la construction des cathédrales de Salisbury, Lincoln et Wells. Peut-on penser avec M. Brieger que les moines anglais ont « poussé un soupir de soulagement » au départ de l'architecte français Guillaume de Sens qui menait le gothique anglais dans la voie de l'art français? En tout cas, la grande œuvre du règne est la reconstruction de Westminster commencée en 1243, et où l'influence française se comprendrait si, comme on le croit depuis, les travaux de Harvey, son architecte, Master Henry ou Henry de Reynes était venu de France et notamment de Reims.

M. Brieger nous donne des vues intéressantes et nouvelles sur l'école de cour pendant le règne d'Edouard II, marquée notamment par les châteaux et les sculptures funéraires; il note que le roi tient au confort, que le public anglais aime (déjà) les oiseaux que les miniaturistes multiplient dans les marges, que les broderies anglaises sont célèbres jusqu'à Rome. Il fait remarquer que la reconstruction de l'Old Saint-Paul (1258-1283) est une réaction bourgeoise contre celle de Westminster, église royale. Comme dans les autres volumes de la collection, l'accent est porté sur les relations entre la société et l'art plus que sur la vie des formes, qui a d'ailleurs été étudiée dans divers ouvrages parus depuis la guerre sur les cathédrales anglaises. Cette formule permet à l'auteur des développements intéressants sur Mathew Paris, sur les architectes et les mécènes, et on peut le féliciter de son bon travail sur une période mal connue.

GEORGES WILDENSTEIN.

Dix textes d'Henri Focillon, parus entre 1930 et 1943 dans plusieurs revues dont la *Gazette des Beaux-Arts*, avaient été choisis par lui pour être publiés sous la forme d'un volume analogue à son fameux *Technique et sentiment*. La Bibliothèque des Arts nous les donne aujourd'hui : *De Callot à Lautrec, perspectives de l'art français* (in-12, 171 p., ill.). On retrouve ici avec plaisir et avec émotion la célèbre préface placée en titre du catalogue de l'exposition des chefs-d'œuvre de 1937, celle de l'exposition des amateurs de dessins du XVIII<sup>e</sup> siècle (1935), de belles études sur Callot, Delacroix, Daumier, Guys, Gauguin. Le Louis XIV, peintre royal, publié dans les *Nouvelles littéraires*, il y a vingt ans, est toujours excellent. Ce grand homme, aux trouvailles étourdissantes, au style inimitable, nous est restitué tel que l'a aimé et admiré une génération d'étudiants et d'amateurs d'art.

G. W.



# LA CHRONIQUE DES ARTS

## DOUZE ANS DE NOUVELLES RECHERCHES SUR LES SOURCES CONCERNANT L'ART FRANÇAIS

Depuis la fin de la guerre, nous avons repris en France nos recherches sur les sources de l'Art français. Elle nous ont toujours passionné, et nous avons toujours voulu continuer la tradition des Laborde, des Montaignon, des Guiffrey, des Jal. Bien entendu, nous possédions déjà, depuis des années, de nombreux dossiers de documents inédits, de manuscrits, de brochures introuvables sur les Beaux-Arts; de nombreux dépouillements, par exemple pour les peintres, celui des cinq volumes très denses de Le Blanc (*Manuel de l'Amateur d'estampes*), d'autres en ce qui concerne les sculpteurs, et ceux des critiques des expositions et des Salons. Mais il nous a semblé que les sources les plus importantes se trouvaient aux Archives Nationales. Là, dirigeant une équipe de chercheurs, nous avons exploré une partie du Minutier Central des Notaires.

Durant trois ans, nos recherches ont porté sur le XVIII<sup>e</sup> siècle (1700-1750). Dans les inventaires après décès ont été relevées les mentions relatives aux Arts, et spécialement à la peinture. De plus, les contrats de mariage et d'apprentissage, les baux nous ont fourni des renseignements inappréciables sur les artistes (peintres, doreurs, fondeurs, sculpteurs, orfèvres, ébénistes, émailleurs). Nous allons en sortir très prochainement une étude sur le goût pour la peinture autour de 1700, qui sera suivie d'une liste des inventaires après décès consultés, et qui constituera, peut-être, sur l'histoire du goût, un document assez important, comparable à ce qu'avait fait avec des textes littéraires et des catalogues de Salons, notre ami Pierre Marcel pour la même époque. Des inventaires après décès de Crébillon fils,

de Laborde, Saint-Non, La Garde, le duc de Savoie, Melchior de Polignac, nous fourniront autant de sujets d'articles, comme des documents sur Mme Vigée-Lebrun et sur Hubert Robert.

Nous avons porté ensuite notre effort vers le dépouillement des actes du XVII<sup>e</sup> siècle, entre 1610 et 1650, c'est-à-dire dans une époque encore mal connue, le temps de Louis XIII, et les débuts de Louis XIV. La moisson, comme pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, a été immense, et très diverse. Les inventaires de bourgeois parisiens fournissent des éléments très importants, mais ceux des artistes encore bien plus, comme on peut le juger par les inventaires déjà publiés par nous, de Claude Vignon, de La Hire, des Ferdinand, de peintres de second ordre comme Roch Voisin ou comme Martin dont on connaissait fort peu de chose. On le verra aussi par l'inventaire du paysagiste Forest, de Beaubrun, de Nicolas Ponteron, de Bertrand, de le Beigne, de Gillequin. Nous donnerons aussi des inventaires de grands seigneurs comme celui de François de Daillon, le duc de Créquy, Schomberg, le Maréchal d'Estrées, de parlementaires comme celui de Particelli d'Emery, de bourgeois, de petits fonctionnaires, probablement en appendice à une autre étude sur l'histoire du goût, consacré cette fois, à l'état de l'intérêt pour la peinture autour 1620-1630.

Enfin, depuis un an, sur les conseils de M. Monicat, Archiviste en chef aux Archives Nationales, et qui connaît si bien le Minutier, nous faisons dépouiller les inventaires après décès de 1560 à 1590, l'écart entre ces deux dates nous semblant devoir nous livrer des

inventaires de peintres de l'école de Fontainebleau, ou des listes de tableaux de ces artistes au talent séduisant. Notre travail sur cette époque sera exhaustif, nous comptons le mener encore deux ans, et nous aurons vu alors toutes les liasses du Minutier pour la période en question, liasses qui sont souvent ouvertes ainsi pour la première fois. Là encore, en appendice d'un travail sur les artistes, nous publierons une liste complète d'inventaires qui pourra rendre service aux historiens.

À la Bibliothèque d'Art de l'Université de Paris, nous faisons dépouiller les catalogues de ventes et d'expositions afin de compléter les fichiers que nous constituons, nous-même, d'autre part. Notre photothèque est, de l'avis des savants auxquels nous communiquons volontiers nos renseignements, peut-être la plus importante de celles que possèdent des particuliers ou même certaines institutions.

Des sondages au Cabinet des Estampes accompagnent ces recherches d'archives. Il nous a toujours semblé, en effet, que la gravure de reproduction, souvent datée, peut fournir non seulement l'identification de nombreuses œuvres d'art, mais qu'elle peut, en remplaçant les œuvres perdues, nous donner une idée souvent précise, de la manière, de la carrière, d'un peintre.

Au Cabinet des Estampes, nous avons sou-

vent travaillé. Nous y avons copié, pour les artistes auxquels nous nous intéressons, les mentions de catalogues de ventes et d'expositions, les critiques de *Salons* recopiées par Deloynes et Mariette. Nous y avons fait photographier les estampes d'après Poussin qui nous permettent de composer un fascicule de la *Gazette* consacré aux *Graveurs de Poussin au XVII<sup>e</sup> siècle*, actuellement sous presse. De plus, chaque fois que nous y venons, nous sommes frappés par la mine que constitue ce Cabinet unique au monde pour l'étude de la peinture du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, et nous en tirerons des études qui feront suite, plus illustrées, à celles de notre regretté ami Louis Dimier sur les *Peintres français du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle*.

On nous accusera certainement de mégalo-manie (et c'est un reproche auquel nous souscrivons volontiers), si nous avouons qu'en dehors de ces travaux d'approche et de ces articles, en dehors de la direction de la *Gazette*, nous préparons deux douzaines de monographies avec catalogues que, souvent, seules les lenteurs de l'édition nous empêchent de faire paraître, sur de grands artistes, et dont celles sur Fragonard, David, Gauguin, Sisley, Watteau et Nattier paraîtront les premières.

G. W.

## MUSÉES ET MONUMENTS HISTORIQUES

### FRANCE

Le rapport moral de l'année, de l'**Association des Conservateurs des Musées Français**, présenté par M. Michel Florisoone à l'Association générale du 11 mai 1957, est donné dans *Musées et Collections publiques* (juill.-sept. 1957). Il fait ressortir le nombre croissant des adhésions (près de 500), l'intérêt des journées d'études de l'an dernier, les interventions du bureau de l'Association auprès des pouvoirs publics.

Ce *Bulletin* contient aussi une chronique très utile sur l'activité des Musées et sur l'aide apportée à ceux-ci par divers journaux : *le Monde*, *Arts*, *Combat*.

○

Un article très brillant de M. Jean Nougayrol commente une récente acquisition du **Louvre**, un bas-relief de la reine Négi'a (« une Sémira-

mis »), épouse de Sennachérib (704-681) et mère d'Asarhaddon. La reine semblera, pour les enfants, « se moucher », mais dit l'auteur, en réalité, elle s'aplatit le nez, « geste symbolique rappelant à la Divinité... que le souffle vital, l'âme, est toujours à sa merci » (*Revue des Arts*, 1957, III).

○

M. E. Coche de la Ferté analyse une tête syrienne du **Louvre**, « remarquable jalon oriental, influencé par Palmyre, et montrant la voie qui conduit vers l'art byzantin » (*Revue des Arts*, 1957, III).

○

Le *Profil de jeune femme*, dessin récemment acheté par le **Louvre**, et attribué par M. A. E. Popham en 1935 à Hugo Van der Goes, est donné au Maître de Moulins par M. Jacques Dupont (*Revue des Arts*, 1957, III).

L'auteur avait déjà fait cette attribution dès 1937.

○

M. Pierre Verlet donne les fiches, commentées et illustrées (selon une formule très heureuse), des dernières acquisitions du **département des objets d'art** (*Revue des Arts*, 1957, III) : legs de Mme Marquet de Vasselot, dons de Mme David-Weill, de la baronne Cassel van Doorn, du comte Anne-Jules de Noailles, de M. Landau, acquisitions à Londres, au Caire, à Paris. Plusieurs de ces pièces viennent des collections royales françaises.

○

Deux peintures de Matisse et une de Marquet, représentant toutes trois l'atelier de leur camarade, le peintre Manguin, ont été acquises pour le **Musée d'Art Moderne** grâce à la générosité de M. Pierre David-Weill.



M. B. Dorival les étudie (*Revue des Arts*, 1957, III).

○

Mme Pronteau, bibliothécaire à la Bibliothèque administrative de la Préfecture de la Seine, a achevé, avec M. Michel Fleury, archiviste de la Seine, la *table générale analytique des illustrations contenues dans les procès-verbaux de la Commission du Vieux Paris pour 1898-1932*. Ces 1.400 planches constituent une source précieuse pour l'histoire et l'archéologie parisienne.

○

Des habitants du VII<sup>e</sup> arrondissement ont engagé une action contre le Ministère de l'Éducation Nationale à propos des immeubles en cours de construction rue Barbet-de-Jouy. Dans un article du *Monde* (5 juin), M. A. Mousset faisait savoir que sept organismes ainsi que douze commissions doivent donner leur avis, et que le Préfet de la Seine ni le Préfet commissaire à la construction et l'Urbanisme ne peuvent intervenir.

○

La *Revue Française*, pour mieux faire connaître les **Musées de province**, consacre, dans chacun de ses numéros, un article à l'un d'entre eux. Cet article, illustré en noir et en couleurs, fait ensuite l'objet d'un tirage à part, vendu sur place, le texte étant écrit par le conservateur. Il y a là une initiative intéressante, qui n'a pas encore été relevée; évidemment, nous ne sommes pas là devant une opération de l'ampleur de celle qu'avait réalisée autrefois Jacques Doucet et dont les résultats sont conservés aux Archives Photographiques et à la Bibliothèque d'Art, mais ces photographies en noir et en couleurs, bien réalisées par M. Fage, l'actif directeur de l'ancienne maison Giraudon, ont un intérêt certain et une grande utilité.

○

Les moines de la **Grande Chartreuse** ouvrent au public un Musée établi à la **Correrie** dans lequel ils évoquent par des copies des toiles de Lesueur, des documents, des photographies, l'histoire de leur ordre.

○

Au **Musée de Dijon**, M. Pierre Quarré a pu, à l'aide de son assistante Mlle Geiger, qui avait fait pour l'École du Louvre une thèse

sur cet artiste, réaliser une excellente exposition **Alphonse Legros** (peintre-graveur, 1837-1911), dont le souvenir est matérialisé par un bon catalogue.

○

A **Fécamp**, les quatre Musées vont être réunis dans un centre culturel au centre de la ville.

○

Notre collaborateur M. A.-P. de Mirimonde étudie (*Musées et coll. publiques*, juill.-sept. 1957) le **Musée du baron Martin**, à **Gray**, où il a trouvé les éléments de plusieurs articles publiés, ici, et dont le conservateur est M. F. Lavoine.

○

Des dons de M. Paul Gillet, de M. William Vincens-Bouguereau ainsi qu'un legs de M. F. Baverey ont fait entrer au **Musée Lyonnais des Arts Décoratifs** de beaux meubles français du XVIII<sup>e</sup> siècle.

○

Le **Musée historique des tissus de Lyon** est présenté par son conservateur, M. Micheaux, dans la *Revue française* de septembre.

○

Sur le **Musée de la Mer**, que le commandant Cousteau et M. F. Benoit souhaitent installer à **Marseille**, au fort Saint-Jean, voir un article d'Alexis Sivirine dans *Arts et Livres de Provence*, n° 31, 1957.

○

Un groupe de Pajou, conservé au **Musée de Montpellier**, représentant *Colbert et Duquesne* (1786), maquette pour une composition qui devait décorer la place du Peyrou, est étudié par M. Jean Claparède (*Revue des Arts*, 1957, III).

○

Au **Musée des Ponchettes**, à **Nice**, Mme Guynet-Pechadre a organisé, avec l'aide de Mme Lebasque-Reymond et de plusieurs amateurs, une exposition du peintre Henri Lebasque (1865-1937).

○

Un petit plateau, un gobelet et sa soucoupe en porcelaine de Mennecy sont entrés récemment au **Musée de Sèvres**. M. H. P. Fourest souligne le caractère exceptionnel de sa décoration inspirée des décors chinois de l'époque K'ang Hi, 1662-1722 (*Revue des Arts*, 1957, III).

○

M. Boris Lossky (*B.A.F.*, 1956)

conteste l'attribution à Ch. Mellin, faite par J. Bousquet, d'un portrait dit de Claude Lorrain, du **Musée de Tours**, mais retrouve au **Musée de Plessis-lès-Tours** l'esquisse de la fresque de la Trinité des Monts peinte par Mellin et représentant *Saint François de Paule refusant devant Sixte IV d'accéder au sacerdoce* (se rendant en France, il serait accompagné des ambassadeurs de Louis XI).

○

Plutôt que de recommencer la publication d'un catalogue général du **Musée de Tours**, M. Boris Lossky a eu la très heureuse idée de donner un complément et une mise à jour du catalogue de Paul Vitry (*le Musée de Tours en 1957, notice supplémentaire au Catalogue de 1911*), indiquant les emplacements actuels des œuvres exposées ou musées, les nouvelles attributions ou identifications ainsi que les principaux enrichissements récents des collections. Plusieurs pages sont consacrées aux rectifications et aux additions. Nous constatons qu'en dehors de salles consacrées à chaque époque de l'histoire de l'art, deux salles « spéciales » sont créées, celle du legs Foulon de Vaux et celle des portraits tourangeaux.

○

MM. Gérard Van der Kemp et Jacques Levron ont publié chez Arthaud un très bon volume sur **Versailles et les Trianons** (in-8°, 242 p., 184 phot.). Après un historique détaillé des jardins et du château, les auteurs décrivent les appartements, puis étudient le Musée d'Histoire de France, en rendant hommage à ses conservateurs, Nolhac, Brière, Mauriceau-Beaupré. Le livre se termine par quelques pages sur les Trianons. L'ouvrage est à la fois solide et sensible; l'illustration est particulièrement soignée. M. Van der Kemp nous expose, à la fin, ses projets d'aménagement des salles de l'attique du nord et de l'attique du Midi, où on verra « plus de trois cents tableaux rigoureusement sélectionnés ».

G. W.

○

Le **château de Vincennes**, « un des plus extraordinaires châteaux du moyen âge », complété par un château du XVII<sup>e</sup> siècle, est étudié dans *Médecine de France* (1957, n° 84), par M. Jean Trouvelot qui l'a res-

tauré; l'article, excellent, est intelligemment illustré.

#### ALLEMAGNE

Le Comité du **Kaiser Friedrich Museum** a acheté cette année une statue en bronze de Houdon, jusqu'ici inconnue, proche de la *Frileuse* (h. 1,29 m, signée sur le socle). M. H. Zimmermann l'étudie dans *Berliner Museum* (VII<sup>e</sup> année, n° 1, juin 1957). Selon lui, il s'agit de la *Frileuse* du maître exposée au Salon en 1791 avec la mention : « Pour le roi de Prusse ». Seidel, qui n'avait pas pensé à cette mention, estimait qu'elle avait été achetée en 1814 par Friedrich Wilhelm III, lors d'une visite faite à l'atelier de Houdon en compagnie de Humboldt.

La réouverture de l'**Alte Pinakothek de Munich**, le 7 juin, est annoncée par M. Hermann Voss dans le *Burl. Magazine* de septembre. L'auteur explique et commente la nouvelle présentation.

#### ANGLETERRE

Au **British Museum**, qui rouvre peu à peu, après avoir été très éprouvé par la guerre, on vient de placer à mi-étage du grand escalier, au lieu d'une statue de Shakespeare, sur un fond pourpre, une très grande statue islandaise, le dieu Hoa-Hakana Nana I<sup>er</sup>, autrefois sous la colonnade, qui fait un effet très impressionnant. Des fonds différents, de nouveaux éclairages changent heureusement le rez-de-chaussée, tandis qu'au second étage la salle indienne a des murs bleus et la salle chinoise des murs « platinum » avec plafond blanc (*Times*, 31 août).

M. Martin Davies étudie la *Madeleine lisant*, de Rogier Van der Weyden, de la **National Gallery**, dans les *Miscellanea D. Roggen*, 1957, pp. 77-89. Cette œuvre magistrale a été nettoyée, comme nous l'avons annoncé, et M. Davies, d'après les figures révélées par ce nettoyage, a raison de proposer de placer à côté de la Madeleine un saint Joseph à mi-corps de la collection Gulbenkian. Une tête de femme de la même collection lui semble appartenir à une figure agnouillée qui serait présentée par un

saint Jean dont on voit un peu le manteau.

Un petit tableau de Giovanni Battista Tiepolo, la *Trinité apparaissant à un pape*, vient d'entrer à la **National Gallery**, qui l'a acheté, en Amérique, à M. Julius Weitzner. Cette peinture est une étude, très achevée, préparatoire d'un grand tableau d'autel pour Schloss Nymphenburg, maintenant à l'Alte Pinakothek de Munich, exécuté vers 1739. Le pape représenté est Clément I<sup>er</sup>.

La **National Gallery** de Londres utilise le nylon au lieu de la toile pour rentoiler les tableaux, et déclare que les premiers résultats de ce nouveau procédé sont encourageants. La première œuvre importante ainsi rentoilée est l'*Adoration des Bergers*, de l'école de Bassan, qui a été montrée, ainsi, à la Conférence du Conseil international des Musées d'Amsterdam.

A la **Tate Gallery**, le Rt. Hon. R. A. Butler, gendre de Samuel Courtauld, a prêté quatre importantes peintures : un Manet, un Renoir, un Cézanne et un Seurat.

L'*Evening Standard* oppose l'avis de Lucien Frennd, jeune peintre, à celui d'Edward Vaughan, vieil importateur de thé, sur le célèbre tableau *L'Espoir* de Watts, une des toiles préraphaélites les plus connues, nouvellement accrochée à la **Tate Gallery**.

Le **Victoria and Albert Museum** expose une commode faite en Angleterre dans le goût français entre 1760 et 1770, peut-être par l'Allemand Abraham Roentgen de Neuwied. Elle a appartenu à Lord Cobham jusqu'en 1950. Elle a été achetée cette année quatre mille livres à un marchand américain. La licence d'exportation avait été refusée, et la commode achetée par le Musée.

Le même musée expose également, après restauration, trois panneaux qu'il a reçus en 1954 du National Art Collection Fund. Ce sont des œuvres anglaises peintes par Robert Robinson (connu dans la corporation des Painters Stainers de 1674 à 1700 et étudié dans *Country Life Annual*

de 1955 par M. Edward Croft-Murray), des exemples très rares de chinoiserie anglaises portant les armes des familles Skelton de Cumberland et de Nourse de Woodeaton (Oxfordshire).

Grâce à feu J. A. Tulk of Chertsey, le Musée a beaucoup enrichi sa collection de céramique (cf. *Connoisseur* de mai).

Il vient, d'autre part, d'acquérir une très importante tapisserie française datant du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle représente une scène de l'histoire de Psyché : *Zéphyr conduisant les deux sœurs au Palais de Psyché*. Cette pièce remarquable, dans un excellent état de conservation, a été probablement tissée au cours des années 1660, sur les métiers de haute-lisse, installés alors au Louvre, avant leurs établissements à la Manufacture des Gobelins.

Le Victoria and Albert Museum, enfin, a reçu deux chaises anglaises du XVIII<sup>e</sup> siècle, de style « gothique », les premières du Musée, de MM. Frank Partridge and Son.

Le Catalogue des dessins de l'**Ashmolean Museum** par K. T. Parker, dont nous avons rendu compte, est analysé dans le détail par J. A. Gere (*Burl. Mag.* de mai).

M. Trenchard Cox présente **Aspley House** (Londres) dans le *Museums Journal* (déc. 1956), rappelant l'importance des peintures espagnoles et hollandaises qui viennent du maréchal duc de Wellington.

Le Musée créé à **Birmingham** en souvenir de **Joseph Chamberlain**, dans sa maison, Highbury Hall, qui sert maintenant d'asile de vieillards, ne reçoit qu'un visiteur par jour en moyenne. On pense le fermer, car il coûte 100 livres par an; il est ouvert deux demi-journées par semaine, et un assistant d'un musée voisin est chargé de le conserver et d'y faire le ménage. La bibliothèque dans laquelle a travaillé Chamberlain est encore assez impressionnante, bien que très modifiée. On y trouve, surtout, son pot à tabac, sa boîte de biscuits en argent, son monocle, et une collection de ses caricatures.

Le *Times* souhaite qu'on le conserve (16 août 1957), insistant sur sa valeur de *civil white elephant*. Il soutient dans ce sens la famille du



ministre, toujours puissante dans la région.

Le **Musée de Birmingham** fête les quatre-vingts ans de la maison Agnew.

La procédure habituelle de préservation du Ministère de l'Habitation a été appliquée à **Bourne House**, près de Canterbury, une des plus charmantes maisons de campagne du Kent, bâtie en 1701; la maison était vide depuis des années, et son propriétaire allait la détruire.

Le **Fitzwilliam Museum de Cambridge** a pu, grâce à ses Amis, acheter le livre de Luth de Edward, *lord Herbert de Cherbury* (1583-1648), manuscrit composé par lui entre 1620 et 1640. Il a acheté aussi de très belles monnaies dans la vente de la collection Lockett (Cf. *Rapport* des Amis du Musée pour 1956).

Le rapport de ce Musée, pour 1956, indique que le nombre des visiteurs a été de 69.717 dans l'année. Cinq peintures ont été nettoyées dont un Turner et un Van Gelder.

Le **Croft Castle**, en Herfordshire, va être transféré au National Trust. La famille Croft possédait déjà ce château au temps de Guillaume le Conquérant; il a été modernisé en style gothique il y a deux cents ans.

Les étiquettes du **Musée de Manchester** sont couvertes d'un vernis incolore qui évite la poussière et le jaunissement (*Museums Journal*, déc. 1956).

L'**Abbaye de Mottisfont** a été donnée au National Trust avec une dotation par Mrs. Maud Russell qui continuera à y vivre, et à laquelle succédera un de ses fils. La famille Russell a acheté Mottisfont en 1934. L'Abbaye date de la fin du XII<sup>e</sup> siècle; elle a été rebâtie en partie sous Henri VIII, et restaurée au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Un vase-chandelier Louis XVI, de marbre blanc, a été volé à l'**Ashmolean Museum d'Oxford**. (*Times*, 31 août.)

Le Musée de **Whitechapel** et son

activité sont rappelés à l'attention par un correspondant du *Times* (24 août 1957). Celui-ci raconte sa fondation dans la salle de classe de Saint-Jude en 1881 par « Canon Barnett », selon lequel les peintures, « Unknown tongues speaking Truth », devaient amener les fidèles vers Dieu. La galerie fut construite en 1901 dans le style de l'art nouveau par Charles Townsend, et, jusqu'en 1910, plus de trois millions de visiteurs l'ont visitée. Le directeur actuel, M. Bryan Robertson, dit que ses visiteurs ne viennent plus pour s'instruire mais pour le plaisir : « ils aiment l'exotique, le spectaculaire »

#### AUTRICHE

La **crypte de la cathédrale de Salzbourg** a été transformée en musée afin de rendre accessibles au public les objets, les sculptures et les fresques de l'époque romane retrouvés dans les fouilles récentes.

Des peintures romanes, récemment découvertes en Autriche, seront présentées aux lecteurs de la *Gazette* par un prochain article du Dr Frödl.

#### CHINE

M. W. Watson (*Museum Journal*, juill. 1956) explique l'organisation administrative des **Musées de Chine**. Ils sont administrés par le Ministère des Affaires culturelles, qui contrôle par l'intermédiaire de l'administration locale ceux des provinces. Les représentants régionaux du Ministère de la Culture constituent des offices d'administration de propriété culturelle en liaison avec le personnel des Musées; ils sont aussi chargés de l'inventaire des monuments historiques. Le Ministère achète des œuvres d'art; jusqu'ici uniquement des œuvres chinoises. Les œuvres sont présentées de façon historique et didactique (Musées de Shanghai et de Nanking); seul le Musée National de Pékin garde la forme de palais impérial.

#### DANEMARK

Le **Dansk national museet de Copenhague** a fêté son 150<sup>e</sup> anniversaire en mai 1957.

#### ESPAGNE

La céramique au **Musée Lazaro Galdiano**, de Madrid, d'exception-

nelle qualité, est présentée par Isabel Ceballos-Escalera y Contreras dans *Goya* de mai-juin.

La **maison de Cervantes, à Alcalá de Henares**, est étudiée par M. Jose M. Gonzalez Valcarcel, architecte, dans la *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 183, 1957.

#### ETATS-UNIS

Notre ami M. Alfred Frankfurter (*Art News*, été 1957) étudie « **Cinquante-cinq ans des Musées des Etats-Unis** », rappelant que, dès le n° 2 de sa revue (1902), on y trouve la mention d'une acquisition par un Musée, celle d'un tableau romantique de John Quidor acquis par le Brooklyn Museum.

Il montre très bien pourquoi le Musée américain a un rôle éducatif au lieu de servir seulement à conserver des œuvres originales. Il explique aussi le rôle des conservateurs, servant de guides aux collectionneurs, et achetant de leur propre autorité; il cite le cas de Roger Fry, il rappelle le don du Sénateur William A. Clark of Montana au Metropolitan Museum (à charge que ce don reste groupé sous son nom), l'acquisition de *Eight Bells* de Winslow Homes pour 90.000 dollars en 1922 (le plus haut prix alors pour une peinture américaine), l'ouverture du Museum of Modern Art en 1929, le don Havemeyer (1932) l'acquisition par Boston d'une peinture de Georges Bellows pour 25.000 dollars (1925).

Il fait un tableau des années 1930-1939 qui ont vu la « dépression », nombre de tableaux de maîtres revenir en Europe, et la formation d'un corps de savants conservateurs: il ajoute qu'à ceux-ci se sont joints de nombreux émigrés depuis 1933, et que malheureusement, à côté de grands savants comme MM. Panofsky et Wind, on a vu « some minor pedants and acrobats at attribution » qui ont acheté des œuvres médiocres, fascinés plus par l'iconographie que par le style, et il termine en se louant de la possibilité de la déduction des impôts pour les acquisitions et les dons des Musées.

Le **Metropolitan Museum** se prépare à mettre en place, au centre de sa galerie de sculpture, la grille

monumentale qui séparait le chœur de la nef et la cathédrale de Valladolid. Cette grille, qui a été exécutée de 1668 à 1764, a servi jusqu'en 1920. Enlevée alors pour dégager l'église, elle a été achetée par M. Hearst qui, en un quart de siècle, n'a pu trouver la place de la loger, et l'a laissée dans un garde-meuble du Bronx.

○

Le tableau de Paul Chabas, *Matin de septembre*, a été offert récemment au **Metropolitan Museum** par un donateur anonyme; il est visible dans le « Grand Hall » depuis septembre.

Ce tableau représentant une femme se baignant dans un lac aux premiers rayons du soleil, thème habituel de l'artiste, a été exposé au Salon de Paris en 1912 avec un immense succès. Dès 1913, des reproductions qui avaient passé l'océan suscitaient aux Etats-Unis une campagne de protestation. Le *New York Times* de mai 1913 consacrait son éditorial, intitulé *Prurient Pruder at Work*, à glorifier l'effort de nombreuses cités du Middle-West qui voulaient empêcher, et, si possible, punir la présentation publique d'une telle peinture. Le président de la New York Society for the Suppression of Vice, choqué en voyant l'œuvre dans un magasin de la 46<sup>e</sup> rue, s'écriait : « Il y a trop peu de matin et trop de jeune fille, enlevez cela ! », et le directeur de la galerie se hâtait d'obéir. L'histoire devenait vite une cause d'intérêt national. La peinture, nous dit une note de presse du Metropolitan Museum, était dénoncée comme immorale par la Civil Purity League de Watertown; immortalisée dans une chanson populaire, elle était la cause de l'arrestation d'un marchand d'art de la Nouvelle-Orléans et d'un procès à Chicago. Des milliers de gens venaient la voir dans la 46<sup>e</sup> rue.

Elle avait été peinte au bord du lac d'Annecy, achetée par un Russe qui l'avait rapportée à Saint-Petersbourg en 1913. On la croyait disparue pendant la Révolution, lorsqu'on la reconnut en 1935 dans la collection Gulbenkian à Paris.

Chabas n'a jamais « touché un sou » pour les innombrables reproductions de son tableau, et il disait avec bonhomie que, parmi ceux qui avaient fait fortune grâce à lui, il ne s'en était pas trouvé un seul pour lui offrir « même une boîte de ciga-

res ». Voulant, cependant, profiter de cette expérience, il avait pris la précaution de s'assurer d'un copyright pour le nu qu'il avait exposé l'année suivante, mais celui-ci n'eut aucun succès.

○

C'est grâce à la générosité de M. Hagop Kevorkian que le **Musée de Brooklyn** vient d'acquérir douze grands reliefs assyriens provenant, à travers de nombreuses aventures, du palais d'Assurnasirpal II à Nimrud. Les inscriptions que portent ces dalles sculptées du IX<sup>e</sup> siècle avant J.-C. ont permis en partie d'expliquer ce qu'elles représentent : autour de l'arbre sacré, le Grand Roi, des génies ailés à tête d'oiseau ou coiffés de mitres à cornes, célèbrent la cérémonie de *lustratio*.

○

Pour célébrer le centenaire de l'association entre Currier et Ives, le **Museum of the City of New York** expose une grande partie de la collection de ces imagiers populaires réunie par Harry T. Peters et donnée par sa famille. Cette collection a été conservée des années « dans des caves, inaccessibles aux chercheurs ».

○

Le **Milwaukee Art Institute** vient de s'installer dans les nouveaux locaux très modernes conçus par l'architecte Eero Saarinen. A cette occasion s'est ouverte le 12 septembre une exposition de peintures de maîtres, Greco, Rembrandt, Goya, Cézanne, Van Gogh et Picasso, prêtées en partie par les grands musées américains et les collections privées du Wisconsin. Les habitants du Milwaukee ont largement contribué à l'établissement de ce nouveau centre d'art.

○

L'**Institute of Fine Arts, de Minneapolis**, a exposé cette année sous le nom de Fragonard une gravure intitulée *Intérieur*. Il s'agit d'une épreuve rare venue de la collection David-Weill; nous l'avions citée dans notre *Fragonard graveur*, sans avoir pu l'étudier, comme une répétition, en faisant remarquer qu'elle est « tout à fait dans la manière de Marguerite Gérard ». L'examen d'une photographie de cette estampe nous confirme dans notre sentiment.

G. W.

Le **North Carolina Museum of Art** publie le premier numéro de son *Bulletin* en été 1957. On y trouve un état sommaire des nouvelles acquisitions qui sert de complément au catalogue du Musée par son directeur, M. W. R. Valentiner, et de bonnes études de celui-ci sur des œuvres de Van Dyck, Rembrandt, Duquesnoy et Goya, ainsi que d'autres par ses collaborateurs sur des peintures de Fuseli, Thomas, Sully, Tintoret.

○

Le **City Art Museum de Saint-Louis** a acheté en 1935 un vitrail français des environs de 1200 représentant une *Crucifixion*. M. Jacques Dupont a signalé, en le voyant en 1952, qu'il lui faisait penser à un vitrail de l'église de Montreuil, près Angers. Le vitrail de Montreuil ainsi qu'un autre sur la *Passion* du Christ, placé dans l'abside comme lui, et son contemporain, ont été classés en 1938 comme monuments historiques. Le vitrail de la *Passion*, dit Miss Jane Hayward (*Bull.*, 1957, II) est très proche de celui de Saint-Louis, et n'a guère de rapport avec celui resté en place dans l'église française; elle conclut : « Il n'y a guère de doute que le vitrail de la *Crucifixion* de Montreuil soit une copie moderne du vitrail de Saint-Louis. »

○

Un don du Steinberg Charitable Fund a fait entrer au **City Art Museum de Saint-Louis** un des *Nymphéas* de Monet. Le tableau est commenté (*Bull.* du Musée, 1957, II), par M. William N. Eisendrath Jr. qui, contrairement à l'avis de Seitz, pense que l'admiration des peintres abstraits pour Monet est « une ironie ».

○

Le **Musée de Worcester** a acheté un dessin de Degas, *Danseuses* (n° 1449 du Cat. de P.-A. Lemoisne).

○

## ITALIE

Un portrait d'homme de Burgkmair a été reconnu dans les dépôts de la **Galerie Pitti aux Offices**; il est signé et daté de 1506 (cf. *Weltkunst*, 15 août 1957).

○

Une tête de jeune femme couronnée de lauriers a été retrouvée au magasin du **Musée de l'Académie Etrusque**; M. Luciano Berti prouve



que c'est une étude de Pierre de Cortone pour sa grande fresque du palais Barberini (*Commentari*, oct.-déc. 1956).

○

La réorganisation du **Musée Correr** en 1955, d'après des principes didactiques, est analysée dans *Musei e Gallerie d'Italia* de 1956 (A. 1, n° 2).

○

La même revue donne le projet de réorganisation de la section médiévale du **Museo Civico de Bologne** et montre quels problèmes pose la réparation du palais ducal de **Mantoue**.

○

Le château de **Capodimonte**, près de Naples, a été rendu à sa destination primitive de galerie d'art (il conserve la galerie de Parme, dite collection Farnesina, donnée à Charles de Bourbon par sa mère) par le professeur Bruno Molajoli qui y travaille depuis 1952. Dans les cent salles du château, il a disposé, assez largement, en une présentation étudiée, les œuvres d'art dont le catalogue scientifique reste à faire, mais où on voit en dehors de nombreux tableaux italiens deux importants Goya (*le Roi Charles IV* et *la Reine*), une collection magnifique de porcelaines de la ville donnée par Charles de Bourbon à sa femme (1757) et une collection d'armes (qui vient peu après celle de Turin).

Le professeur Molajoli a soigné particulièrement l'éclairage en remplaçant le toit en bois par un autre en verre, garni de lamelles mobiles qui tamisent la lumière; de même,

les sources lumineuses des fenêtres sont déviées par des panneaux de ciment qui, cependant, n'empêchent pas de regarder dehors.

Au château est installé un atelier de restauration, avec spécialistes des diverses écoles, et un système permettant de présenter les réserves.

Voir *Weltkunst* de mars 1957 et le *Catalogue* sommaire établi par le professeur Molajoli (Naples, 1957, 111 p., cat. précédé d'une notice extrêmement intéressante, bien illustrée, qui montre l'importance de cette belle réalisation muséographique).

○

#### PAKISTAN

L'Association des **Musées du Pakistan** prévoit la création d'un Musée pour chaque centre urbain de 50.000 habitants (*Museum News*, avril 1957).

○

#### PAYS-BAS

Deux tableaux de Tocqué, exposés au Salon de 1737 sous le nom de M. Rinduel, ont été retrouvés à Utrecht par M. Staring et sont actuellement au **Rijkmuseum d'Amsterdam**; ils représentent *Isaac et Arnaud Van Rijnveld*, d'une famille de joailliers d'Amsterdam (*B.A.F.*, 1956).

○

Un statue venant d'un *Saint Sépulchre*, sans doute français, des environs de 1520, a été acquise par le **Musée Boymans**. M. Jaap Leeuwenberg la commente et la date (*Bull. Museum Boymans*, VII, 1957, n° 1).

### NOMINATIONS ET PROMOTIONS

Relevons dans les dernières promotions de la Légion d'honneur, celle de notre ami **M. Donzelot**, commandeur, et celle de notre collaborateur et ami **le professeur Jean Seznec**, officier.

○

Les promotions et nominations dans l'ordre des **Palmes académiques** et dans celui des **Arts et Lettres** sont données dans le *Bulletin officiel des décorations* du 10 août 1957.

○

**M. Raymond Lindon**, avocat général près la Cour d'appel, a été nommé avocat général à la Cour de Cassation (poste créé). M. Lindon, qui étudie depuis des années Etretat

et les peintres, nous donnera bientôt un article sur ce sujet.

○

Par arrêté du 7 juillet, **M. André Blum**, conservateur de la Collection Rothschild, a été nommé conservateur honoraire des Musées nationaux (*J. O.*, 4 août 1957).

○

**M. Jean Becker** a été nommé conservateur stagiaire du Musée contrôlé de Suresnes (*J. O.*, 11 août 1957).

○

Par décret en date du 12 août 1957, **M. Jacques Duvaux** est nommé président du Conseil supé-

Les cinq dessins de Piranèse du **Musée Boymans** sont commentés dans le *Bulletin* du Musée (VII, 1957, n° 1) par M. Hylton A. Thomas, auteur d'un livre sur les dessins de Piranèse, paru à Londres en 1954.

○

#### ROUMANIE

Les trois toiles de Greco du **Musée d'Art de la République roumaine** sont reproduites en couleurs dans *Arta plastica* (t. II, 1957) avec un article du professeur G. Oprea.

○

#### SUEDE

M. B. Waldin, dans une conférence publiée par *Svenska Museer* (n° 1, 1957), étudie les activités des **musées suédois** de 1906 à 1956.

○

#### SUISSE

Le **Schweizerischer Landesmuseum de Zurich** a publié son rapport pour 1954-1955 daté de 1956 (in-4°, 70 p., ill.). On y voit notamment l'état des travaux, la liste des acquisitions et le résultat de deux ans d'une campagne photographique dans les différents cantons.

○

#### TCHÉCOSLOVAQUIE

Dans la revue *Časopis Narodního Muzea*, de Prague (vol. 124, 1955), deux articles de M. J. Neustupný et de M. J. Hanušin étudient les **publications muséographiques tchèques et slovaques** pour 1945-1955.

rieur de l'Ordre des Architectes à compter du 5 juin 1957 (*J. O.* du 18 août).

○

**M. Bréa**, surintendant des Antiquités de Sicile orientale, a été nommé docteur *honoris causa* de l'Université de Clermont-Ferrand.

○

**Le professeur Gian Alberto Dell'Acqua**, surintendant des Musées de Milan, succédant au professeur Rodolfo Pallucchini, dont le mandat était arrivé à échéance le 31 décembre 1956, est nommé par le Conseil d'administration secrétaire général de la Biennale d'Art de Venise.

**Lord Bridges** est nommé président de la Royal Fine Art Commission d'Angleterre en remplacement de Lord Crawford and Balcarres qui s'est retiré. Le nouveau président était jusqu'à l'année dernière Secrétaire permanent du Trésor.

Le grand connaisseur, **Sir Alec Martin**, directeur de Christies, aura 60 ans cet automne; il a commencé

sa carrière comme garçon de courses à l'âge de 12 ans.

**M. Walter Heil**, director of the De Young Memorial Museum, San Francisco, a reçu la croix d'officier de l'Ordre du Mérite de la République d'Allemagne (*Museum News*, 15 juin 1957).

Le **Dr Kurt Martin** est nommé

directeur général des Bayerische Staatsgemälde sammlungen à Munich, poste qu'il occupera dès le 1<sup>er</sup> novembre.

Les 70 ans de **Chagall** sont célébrés à la fois par la Bibliothèque Nationale à Paris, par le Musée de Bâle, par la Galerie Welz à Salzbourg, le Museum of Modern Art de New York, la Galerie Rudolf Probst à Mannheim.

## LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

Par deux décrets parus le 28 septembre (*J. O.* du 3 oct.), **M. Georges Salles**, directeur des Musées de France, est admis, sur sa demande, à faire valoir ses droits à la retraite à compter du 24 septembre 1957, et **M. Edmond Sidet** est nommé directeur des Musées de France en remplacement de M. Salles.

Loi n° 55-773 du 11 juillet 1957 relative à la **procédure de codification des textes législatifs concernant les arts et les lettres**.

ARTICLE PREMIER. — Il sera procédé à la codification, sous le nom de Code des Arts et des Lettres,

des textes législatifs concernant les activités artistiques et littéraires, et notamment de ceux qui sont relatifs aux archives (à l'exclusion des dépôts d'archives ministérielles autonomes), aux bibliothèques nationales et municipales, aux musées, à l'architecture et aux monuments, aux spectacles (non compris le cinématographe), à l'enseignement des beaux-arts, à l'Institut de France, à la production littéraire et artistique et à la protection de la propriété intellectuelle, par décret en conseil d'Etat pris sur le rapport du ministre chargé de la réforme administrative, du ministre d'Etat, garde des Sceaux, chargé de la Justice, du ministre de l'Education nationale, de la Jeunesse

et des Sports, du ministre de l'Intérieur et du secrétaire d'Etat aux Arts et Lettres, après avis de la commission supérieure chargée d'étudier la codification et la simplification des textes législatifs et réglementaires.

ART. 2. — Ce décret apportera aux textes en vigueur les adaptations de forme rendues nécessaires par le travail de codification, à l'exclusion de toute modification de fond.

ART. 3. — Il sera procédé, tous les ans, et dans les mêmes conditions, à l'incorporation dans le code des arts et des lettres des textes législatifs modifiant certaines dispositions de ce code...

## CONGRÈS, ÉCOLES, CONFÉRENCES

La liste des élèves de l'**Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts** ayant obtenu, lors de la session de juin 1957, le diplôme d'architecte D.P.L.G. est donnée dans le *J. O.* du 11 août 1957.

Du 8 au 15 septembre s'est tenu à Turin le 10<sup>e</sup> **Congrès d'Histoire de l'Architecture**. Tous les thèmes d'étude ont porté sur le Piémont,

architecture et urbanisme, de l'âge romain au xix<sup>e</sup> siècle.

La **fondation Rome-New York** installée dans l'île du Tibre se propose de multiplier les contacts entre l'école américaine et les artistes qui, en Europe, lui sont les plus proches (*Arts*). Son comité artistique est composé de MM. L. Venturi, J. Sweeney, Sandberg, Tapié, Her-

bert Read et du Dr Rudlinger. Sa première exposition a montré des œuvres américaines.

Certaines méthodes employées pour enseigner la **muséologie** dans les universités sont exposées par le Dr F. S. Borgheghgi, directeur du Musée universitaire d'Oklahoma, qui les a créées, dans le *Museums Journal* (Londres, juillet 1956.)

## EXPOSITIONS

### FRANCE

L'Académie des Beaux-Arts, soucieuse des « conditions difficiles » dans lesquelles se tiennent à Paris les **expositions artistiques**, émet le vœu que le gouvernement crée une commission consultative chargée d'étudier l'ensemble du problème, et elle affirme que le Grand Palais doit être rendu à sa destination.

Bon compte rendu dans le *Times* du 22 août de l'**exposition tchèque** à Paris.

Un article du *Times* du 29 juillet sur l'exposition **Picasso à Arles** assure que l'importance du Maître comme dessinateur et graveur n'est pas encore reconnue. M. Alfred H. Barr Jr., directeur du Museum of Modern Art de New York, répond

le 3 septembre qu'on a vu des expositions de dessins de Picasso depuis 1938 à Londres, qu'en 1951 l'Institute of Contemporary Art a présenté une exposition remarquable de 77 dessins (1893-1947). Il ajoute que le Museum of Modern Art a exposé, deux mois avant Arles, un ensemble très important de dessins et de pastels choisis par William S. Lieberman. Il aurait pu ajouter encore que l'année der-



nière une exposition à la Bibliothèque Nationale de Paris, consacrée à l'œuvre graphique de Picasso, avait obtenu un très vif succès.

L'exposition faite par Mlle Martin-Méry au **Musée de Bordeaux** sur **l'art fantastique**, a eu une bonne presse; cependant, dans la *Revue de Paris* de juillet, M. Cl. Roger-Marx a regretté de n'y rien voir de « Léonard, Tintoret, Rembrandt, Claude Gellée, Watteau ». Dans le même numéro, un bon article de M. Jean Mistler étudie le fantastique et définit l'exposition un « chef-d'œuvre »; mais il y aurait, quant à lui, fait figurer Kaspar-David Friedrich.

En échange d'une exposition d'art bourguignon, les conservateurs du Musée d'York, MM. H. Hess et J. Jacob ont envoyé à **Dijon** une exposition de soixante-dix-neuf **peintures anglaises des collections d'York et du Yorkshire**.

Le sénateur-maire et la municipalité de **Fontainebleau** ont organisé, avec la collaboration des Musées de France une exposition, **Cent ans de paysage français**, de Fragonard à Courbet (peintures, gravures, dessins, centrés sur Fontainebleau et sa forêt).

Un bon catalogue, avec préface par M. René Jullian, a été consacré à **l'exposition Raoul Dufy du Musée de Lyon**.

Une exposition **d'artistes du XIX<sup>e</sup> siècle** a eu lieu cet été au **Musée de Tours**, grâce à l'aide du Musée d'Art Moderne, du Petit Palais, et de collections particulières, qui viennent compléter les fonds du Musée. L'adjoint aux Beaux-Arts insiste, dans l'introduction, sur le fait qu'on ne montre ici « au public que des œuvres fortes ». Le catalogue, rédigé par M. Lossky, contient pour chaque artiste une notice résumant son apport et sa place.

## ALLEMAGNE

Un article de M. F. Stahly (*Arts*, 28 août) nous fait voir l'exposition **Interbau**, c'est-à-dire la présentation du Hansaviertel, projet pour la reconstruction de Berlin-Ouest par les meilleurs architectes des deux

rives de l'Atlantique : « Ces constructions, où la verticale, sous forme de petits gratte-ciel de dix-sept étages, prédomine, sont agréablement distribuées dans une nature à peine corrigée par la main de l'homme. » La France y tient la toute première place avec le Corbusier, R. Lopez, E. Baudouin, P. Vago; les États-Unis sont représentés par Walter Gropius et Hugh A. Stubbins, l'Angleterre par R. R. S. Yorke.

Une exposition des gravures de **Hollar** (1607-1677) a été organisée au **Kaiser Wilhelm Museum** de Krefeld.

La **grande exposition d'art à Munich** a eu lieu en 1957 comme depuis neuf ans, avec un succès qui continue à croître. Vingt à vingt-deux pour cent des œuvres exposées sont vendues (cf. M. Wolfgang Christlieb dans *Die Kunst* de septembre).

## ANGLETERRE

L'**Art Council Gallery** expose en septembre à Londres une sélection de **dessins** légués à la Royal Institution of Cornwall à Truro par feu Alfred de Pass. La sélection et le catalogue sont dus au grand connaisseur qu'est M. A. E. Popham. Cette exposition a circulé déjà de nombreux mois en Angleterre.

M. Xavier de Salas consacre un grand article de *Goya* (mai-juin 1957) à l'exposition des **portraits anglais** de la **Royal Academy** dont nous avons aussi rendu compte.

La **Tate Gallery** a exposé en août et septembre une sélection des **peintures, dessins et sculptures des collections de Sir Edward et Lady Hulton**. Deux Corot, trois Degas, un Delacroix, un Monet y accompagnent des œuvres contemporaines. Ces collectionneurs, dont on sait l'intérêt pour Paul Klee, veulent former une collection représentative des différents mouvements artistiques depuis 1850, et M. John Rothenstein annonce que dans peu d'années elle sera la plus importante en Angleterre.

La **Tate Gallery** expose, avant de les envoyer dans une exposition cir-

culante dont elles formeront le noyau (à Okawa puis à Toronto), soixante-dix **chefs-d'œuvre de l'art anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle**. Il y a là une initiative intéressante et nouvelle qui semble avoir fait plaisir au public anglais, et qui a montré l'activité et le goût du British Council, chargé de l'exposition.

Le critique d'art du *Times* (16 août 1957) a analysé le choix, et en a souligné l'intérêt : on a insisté sur Gainsborough plus que sur Reynolds, sur Raeburn et Ramsay plus que sur Romney, sur Stubbs plus que sur Morland, sur Wilson aussi.

Dans le cadre des belles expositions qu'il organise chaque année depuis 1952, le **festival d'Edimbourg** a ouvert une exposition **Monet** particulièrement importante, organisée par le professeur Douglas Cooper qui en a fait le catalogue. La tâche était difficile, puisque une autre exposition Monet a lieu en même temps aux États-Unis. L'Exposition a été transférée à la Tate Gallery. Le professeur Cooper considère que beaucoup des soi-disant Monet abstraits sont des toiles abandonnées par l'artiste parce qu'il les jugeait manquées. Les critiques d'art anglais discutent actuellement pour savoir si la ligne est importante dans l'œuvre du peintre; en tout cas, tous reconnaissent son lyrisme et son immense talent. Un très intéressant compte rendu a été donné par M. André Chastel dans *le Monde* du 7 septembre; voir aussi *Pictures on exhibit* (oct. 1957), qui dit le catalogue un *modèle*. On sait que M. Daniel Wildenstein donnera prochainement un catalogue critique des peintures de Monet.

Une exposition **Georges Chinnery** a été organisée par le Comité écossais de l'Art Council. Ce peintre (1774-1852), encore mal connu, a travaillé aux Indes, à Madras et Calcutta de 1802 à 1825, puis à Macao, où il est mort. Ces séjours lui donnent une place unique dans la peinture anglaise, comme dit M. Allan Carr dans la préface du catalogue.

A la **National Gallery of Scotland** sont exposées les **Peintures de Gosford House**, prêtées par l'Earl of Wemyss and March. Un catalogue, écrit par M. Colin

Thompson et préfacé par M. David Baxandall, explique notamment que la collection a été réunie par deux ancêtres des possesseurs, d'abord le septième Earl (1723-1808), qui a acquis des flamands, un Pompeo Battoni; puis par le dixième Earl (1818-1914) qui a acquis surtout des Italiens, des Vénitiens, un Zurbaran, un Murillo. On sait, d'après ses *Mémoires*, qu'il prêta deux de ses tableaux à ses amis préraphaélites, Watts et Burne-Jones.

L'exposition des œuvres du peintre et décorateur Ibbetson à Kenwood est présentée par M. F. David dans les *Illustrated London News* du 3 août.

Exposition au King's College, University of Durham, New Castle-upon-Tyne, 10-19 juillet 1957, à l'occasion du congrès de la British Medical Association : *Medical Illustration and the School of Fontainebleau*, par M. C. E. Kellett dont nous avons déjà dit les trouvailles intéressantes sur ce sujet.

Le fameux tableau de Daumier, *les Bords de la Seine*, est exposé pour la première fois depuis quarante ans par le National Museum of Wales; il appartient à Miss Margaret Davies; on y joindra divers tableaux de la Burrell Collection, ainsi que du Courtauld Institute, afin de commémorer l'anniversaire des cent cinquante ans de la naissance du maître. Cette première exposition Daumier sera suivie d'autres dans plusieurs pays.

Dans l'île de Wight, le directeur des Arts, M. John Mills, a organisé une exposition intitulée : *Pictures from Island Homes*, comprenant des tableaux anglais ainsi que des aquarelles, des peintures des impressionnistes français, des sculptures de M. J. B. Priestley et de Rodin, une *Tentation de saint Antoine* de Peter Huys, une *Création* de Jan Breughel.

On sait d'autre part que depuis trois ans, la Bembridge School de l'île a organisé dans les écoles des expositions de tableaux de maîtres au lieu d'exposition de reproductions.

Au Musée d'York, pendant le Festival, a eu lieu une exposition *Art from Burgundy*, préparée par

le conservateur du Musée de Dijon, notre collaborateur M. Pierre Quarré. L'exposition ne comprenait que trente-deux pièces, mais toutes très importantes, bien choisies, allant depuis la *Dea Sequana* jusqu'au modèle de Rude pour le monument de Napoléon I<sup>er</sup>; elle était naturellement centrée sur le xv<sup>e</sup> siècle et les ducs de Bourgogne.

## AUTRICHE

Le *Telegraph* du 15 août rappelle l'intérêt de l'exposition de l'art baroque autrichien qui va, dit-il, encourager les recherches des savants sur cette époque.

## BELGIQUE

Du 15 au 30 juin s'est tenue à Namur la 9<sup>e</sup> exposition officielle *Industries et Métiers d'art*, présentation des réalisations qui concourent à l'embellissement du home.

## BRESIL

Une grande exposition d'artistes italiens contemporains a lieu au Musée des Beaux-Arts de São-Paulo. Organisée par la Biennale de Venise, elle a donné lieu à un excellent catalogue illustré des portraits des principaux peintres, et comprenant de bonnes notices sur chacun d'eux.

## ESPAGNE

L'*Exposición Nacional 1957* de Madrid est présentée dans *Goya* de mai-juin.

## ETATS-UNIS

M. Virgil Barker, professeur d'histoire de l'Art à l'université de Miami, donne dans *Art in America* (printemps-été 1957), une recension des catalogues d'expositions américains (suite de celle parue en oct. 1955). Selon lui, le meilleur est celui par Mrs. Fletcher Little, *The Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Collection* (avec 165 reprod. en couleur). L'auteur insiste aussi notamment sur le catalogue des *Early Paintings of California* par M. Paul Mill, et sur les *Pennsylvania Painting* du professeur Harold Dickson, ainsi que sur le *Peale* de MM. Wil-

bur Harvey, Hunter Jr. et Charles H. Elam. Le *Catalogue de l'exposition d'art contemporain américain* à l'université d'Illinois lui semble une preuve importante du retour à l'esprit figuratif.

Le North Carolina Museum of Art a présenté en avril sa première exposition d'art contemporain, en collaboration avec le Woman's College de l'Université. Un catalogue détaillé avec préface de M. James B. Byrnes en atteste l'intérêt.

La Walters Art Gallery prépare une exposition de reliures qui se tiendra au Musée d'Art de Baltimore du 12 novembre au 12 janvier. L'art de la reliure, en un développement très complet, du iv<sup>e</sup> siècle copte à nos jours, se révélera à travers les décorations sur cuir les plus nombreuses, mais aussi les reliures en métaux et en pierres précieuses du moyen âge et de la Renaissance. C'est Miss Dorothy E. Miner qui organise l'exposition.

## ITALIE

La grande exposition de Jacopo Bassano a été étudiée dans un bon article de M. André Chastel (*Monde*, 9 août 1957). Sur cette exposition, également un bon article de Mme Frohlich-Bume, dans *Weltkunst* (15 août). Dans le *Burlington Magazine* de septembre, M. Michelangelo Muraro raconte sa découverte d'un manuscrit dans lequel Bassano, après son frère Francesco, a noté pendant cinquante ans ses commandes, et ses contrats; il en annonce la publication grâce à la fondation Cini, et montre combien cette publication va changer l'étude du maître.

Une très bonne exposition Goldoni au Palais Grassi de Venise a été organisée par le centre international des Arts et du Costume (Dir. Dott. Paulo Marinotti), avec l'aide du centre de recherches théâtrales de Rome, du conservatoire de Venise et du professeur N. Mangini. De caractère à la fois artistique et didactique, elle présentait dans quinze salles après une introduction sur les fêtes populaires, et sur la *commedia dell'Arte* au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle, en Italie, en Allemagne, en France, Goldoni et sa poétique, son activité



en Italie et en France, le rayonnement de son théâtre; quatre cents volumes montraient la bibliographie des éditions de Goldoni en toutes les langues.

○

Les reliures vénitiennes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle exposées à la fondation Giorgio Cini, de Venise, ont été présentées dans un bon catalogue de M. Tammaro de Marinis (sept-oct. 1955).

○

## SUISSE

L'Exposition **Art et Travail**, dont le thème était proposé par le directeur général du Bureau international du Travail, pour commémorer le 25<sup>e</sup> anniversaire de la mort d'Albert Thomas, a eu lieu au **Musée de Genève**. M. Pierre Bouffard en a rendu compte dans les *Musées de Genève*, juillet-août 1957. Il souligne

## PRÉHISTOIRE.

Une série d'articles de M. Daniel Bernet dans *Arts* du mois d'août conseille à ses lecteurs des visites aux grottes préhistoriques de Solutré du Périgord, des Pyrénées, et raconte leur découverte.

○

La récente campagne de fouilles du célèbre cimetière anglais de Stonehenge, près de Salisbury, est racontée par M. Antonio Arribas, qui y a collaboré, envoyé par la fondation Lázaro Galdiano de Madrid, dans *Goya* (mai-juin 1957).

○

## ANTIQUITÉ

La revue *Antiquity and Survival*, éditée à La Haye par W.A. Ruysch, en est à sa seconde année. Elle a publié des articles intéressants sur les rouleaux de la mer Noire, les fibules mérovingiennes, l'art étrusque, Lascaux; elle annonce des articles sur l'archéologie de la Terre sainte, les villes grecques du sud de l'Italie, la Grande-Bretagne sous les Romains, une étude des fouilles récentes, etc.

○

Le professeur Maiuri a découvert dans une venelle de *Pompéi* une fresque représentant deux saltimbanques portant une double bosse qui sont les ancêtres de Polichinelle.

qu'évidemment parmi les huit cents pièces de qualité réunies, le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle ont été les plus largement représentés et qu'une salle, envoyée par les Musées de Hollande donne « une idée générale mais exacte de l'histoire des Guildes aux Pays-Bas ».

○

## TCHÉCOSLOVAQUIE

Une exposition d'**art graphique français du XIX<sup>e</sup> siècle** est ouverte au **Musée de Bratislava**.

○

## U.R.S.S.

Une exposition d'**art anglais contemporain**, la première depuis la Révolution russe, a eu lieu à **Moscou** au **Musée Pouchkine**, puis à **Léninegrad**. Un groupe d'exposants est allé à cette occasion à Moscou, et

l'un de ces artistes, M. Ruskin Spear, a donné ses impressions au *Times* (15 août 1957) : il a signalé que les commentaires de presse remplissent des volumes, et que de nombreuses discussions ont été engagées entre les artistes des deux pays. « Puisque vous intitulez votre exposition : *Voir les êtres humains (looking at people)*, pourquoi les déformez-vous? » disent les Russes. M. Spear estime, d'autre part, que les peintures russes appartiennent au passé, et rappellent par leur réalisme les pages des vieilles *Illustrated London News*; il note un goût « Victorien » dans la décoration, qui le surprend dans des maisons ultra-modernes. Il insiste sur la situation privilégiée des artistes en U.R.S.S. (il a vu un artiste de trente-cinq ans qui avait reçu une commande officielle de 30.000 roubles, soit 27 roubles par point).

## LIVRES ET TRAVAUX

M. J.P. Blanc (*Arts* du 28 août) étudie la question, rappelle les diverses théories sur le personnage.

○

## MOYEN AGE

L'*Iconographie de saint Augustin* est analysée par M. Louis Réau dans les *Actes du Congrès des Sociétés savantes* (Alger, 1954), paru en 1957.

○

Les quarante-six planches en couleurs de l'ouvrage de M. Giuseppe Bovini (directeur des Musées de Ravenne), *Mosaici di Ravenna* (Milan, éd. Silvana, 58 p., 15 fig., pl.), sont les premières qui permettent d'avoir une idée exacte de ces œuvres. L'introduction est claire, savante et brève.

○

Les frises de *Saint-Restitut* et de *Saint-Rambert* (971?) sont étudiées par M. Louis Bernard (*Bull. de la Diana*, 1957, III) qui se demande s'il n'existait pas à Vienne ou à Lyon, à la fin du X<sup>e</sup> siècle « un marché de panneaux sculptés ».

○

Les *sculptures préromanes d'Evrecy I* (Calvados) sont datées d'une époque allant du milieu du VIII<sup>e</sup> à la fin du IX<sup>e</sup> siècle par M. Lucien Musset dans le *Bull. des Antiquaires de Normandie*, 1955-1956.

Dans le *Wallraf-Richartz Jahrbuch* de 1956, M. Pierre Héliot date la nef et le clocher de la *cathédrale de Cambrai* de 1150-1155 à 1180-1185; il souligne l'audace de cette nef aujourd'hui disparue, et indique son action probable sur la construction de celle d'Arras.

○

L'*architecture franciscaine en Irlande* est étudiée par M. Canice Mooney dans le *Journal of the royal society of antiquaries of Ireland*, 1956 : l'auteur fait observer que toutes les églises se terminent par un chœur long à chevet plat et qu'une haute tour, au centre, sépare la nef du chœur.

○

Mme Germaine Maillet souligne l'intérêt iconographique du *retable de Sainte-Marthe à Ivrevals* (Pyrénées-Orientales), exécuté vers 1350 par Ramon Destorrents, peintre du roi d'Aragon Pierre le Cérémonieux (éd. Champenoises, 1956, 4 p.).

○

Important article très documenté, *Contributi allo studio della pittura medievale nel Friuli occidentale*, par M. Vittorio Querini, p. 39-119 dans *Il Noncello* (Pordenone, n° 6).

○

M. James H. Studblebine étudie le *développement du trône dans la peinture siennoise ancienne* (Marsyas,

VII), son type et son importance dans les recherches spatiales.

Le fameux *Cavalier de la cathédrale de Bamberg* est étudié dans une savante monographie de M. W. R. Valentiner (Los Angeles, in-8°, X et 166 p., 118 fig). L'auteur présente l'hypothèse qu'il faut y voir une allégorie de Frédéric II en « Rex Justus ».

Avec une présentation trop modeste, M. J. P. Seguin (*A.T.P.*, 1957) donne deux articles du plus grand intérêt sur les *pièces d'actualité publiées en France sous le règne de Charles VIII*. Il dresse le catalogue de ces pièces devenues rarissimes, et en tire des conclusions très intéressantes. Il fait remarquer, en effet, que malgré leur aspect qu'on a tendance à appeler populaire, elles s'adressent à un public de bourgeois, et que les illustrations qui s'appliquent plus ou moins bien aux faits racontés en dessous d'elles, viennent en partie de « grands livres » imprimés quelques années plus tôt. D'autre part, il donne des extraits de ces textes qui constituent notamment des bulletins des premières guerres d'Italie, et qui ont pour l'histoire de l'art un grand intérêt parce qu'elles décrivent des monuments ou des jardins. Nos lecteurs pourront en juger bientôt grâce à un article que M. Seguin nous donnera sur ce point.

Un petit livre très intéressant, clair et bien présenté, bien illustré, est consacré par M. George Zarnecki à l'école « anglo-mosane » de bronziers du XII<sup>e</sup> siècle (*English Romanesque Lead Sculpture...*, chez A. Tiranti, 1957, in-16, VII-46 p., 81 pl.).

## RENAISSANCE.

Dr Rudolf Freytag, *les Scènes et les personnages de la Tenture de N.-D.-du-Sablon* à Bruxelles, dans *De Schakel*, 1956.

Cette tapisserie célèbre représente, selon lui, au centre un « ommeegang » avec la joyeuse entrée de la statue de la Vierge portée par les deux frères jumeaux Charles-Quint et Ferdinand. Derrière Charles-Quint, Philibert de Savoie. Dans la partie droite on verrait l'empereur Frédéric remettant à François de Tassis

le décret de nomination de chef suprême des postes en 1489. Derrière François, son petit-neveu Jean-Baptiste.

Mlle S. Sulzberger (*Revue Univ.*, Bruxelles, 1956, VIII, pp. 239-243) étudie les premières règles de la *perspective picturale* au XV<sup>e</sup> siècle.

Un grand article de M. Giulio R. Ansaldo est consacré à l'art de *Lorenzo Lotto* dans l'*Arte* (janv.-août 1956).

## XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.

*Leonardo da Vinci, Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*, Londres, Phaidon Press, 1957, in-N°, 42 p., 32 pl.

Cet ouvrage très ingénieux de M. Carlo Pedretti consiste à remettre certains dessins de Léonard conservés à Windsor à leur place dans le *Codex Atlanticus*. En effet, Pompeo Leoni, possesseur du *Codex Atlanticus* à partir de 1582, en a ôté tout ce qui n'était pas pour lui d'intérêt scientifique; il a notamment découpé les images de têtes, grotesques ou non, et les a remplacées par du papier blanc sur lequel il a, au besoin, recopié certaines inscriptions du verso. Donc, M. Pedretti a replacé ces dessins (en blanc sur ses planches) sur les pages où ils ont été pris. De façon très intéressante et très utile pour les collectionneurs, il a donné aussi une liste de « dessins fantômes » (*ghost drawings*), c'est-à-dire de dessins à retrouver, une cinquantaine, dont il donne les dimensions et l'indication au verso, s'il y a lieu.

D'autre part, M. Carlo Pedretti expose (*Arte*, janv.-août 1956) combien la publication des *dessins de Léonard* dans l'ancienne Edizione Nazionale était défectueuse, et il donne des exemples intéressants de ce que devrait être une nouvelle édition qui profiterait des enseignements des publications des dessins italiens de Windsor. Il donne en appendice une note sur la bibliographie récente des dessins du maître.

M. Piero Fossi, « dilettante et non spécialiste des études historico-artistiques », comme l'écrit M. C. Ragghianti, a publié un livre agréable : *Di Giorgione e della critica d'Arte*, Florence, 1957, 62 p., 32 ill.

*Le concept d'imitation* (imitation de la nature et de la vérité historique) au XVI<sup>e</sup> siècle, des Vénitiens à Caravage, est étudié par M. Eugenio Battisti dans *Commentari*, oct.-déc. 1956.

Les *Memorie per servire alla storia de' pittori scultori e architetti Milanesi, raccolte dall'abate Antonio Francesco Albuizzi* sont publiées dans *Arte* (1955-1956).

*Veit Stoss* est étudié comme peintre par le professeur Ernst Buchner dans le tome XVI du *Walraf-Richartz-Jahrbuch*.

M. David Piper, continuant son étude de l'inventaire Lumley, nous présente *deux peintres anglais de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, les Segar, William et Francis. le meilleur semblant être William, qui travaille à la fois comme miniaturiste et comme peintre de chevalet. Il publie son portrait de John Colet, et lui attribue deux portraits du second comte d'Essex, Robert Devereux. Il rappelle ainsi que Lord Lumley s'est fait prêter en 1589, par un ami, un portrait de la reine de France (Elisabeth d'Autriche, femme de Charles IX) pour en faire une copie (*Burl.*, septembre).

M. Maurice Toesca réédite son livre : *les Grandes Heures de Fontainebleau* (Flammarion, 1957, in-8°, 254 p.). L'ouvrage est vivant et intéressant pour les visiteurs, car il leur offre non seulement des renseignements sur les diverses pièces du château, mais une chronique des fêtes et cérémonies qui s'y sont déroulées. Regrettons seulement de trouver bien peu de chose sur la galerie François-I<sup>er</sup>.

L'architecte du Connétable de Montmorency entre 1538 et 1548, domicilié à Écouen, était non Bullant (qui y est arrivé en 1533), mais Pierre Tâcheron qui y est encore en 1561, nous apprend M. Ciprut (dans *B.A.F.*, 1956), d'après un registre de comptes du château de Folembray; à Folembray, le directeur de travaux était le maître-maçon Jean Lemoisne, qui travaillait d'après un *pourtrait*, et qui a élevé aussi le château de la Fère, dont la similitude avec Folembray était reconnue.



Dans la *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1956, VIII, pp. 254-280, M. le professeur Ch. Delvoye étudie l'influence antique qui s'est exercée sur *Jean Goujon*, par des gravures et des moulages.

Un contrat retrouvé par M. Paul Roudié montre qu'en 1554 *Jean Court*, le peintre et émailleur de Limoges, dit Vigier, s'engage à faire un carton de tapisserie pour Aubusson sur le thème de *David et Goliath*. C'est le premier carton de tapisserie d'Aubusson connu et un des tout premiers textes sur les tapisseries de cette ville (*B.A.F.*, 1956).

Un certain nombre d'actes d'état-civil copiés par Léon de Laborde montrent que le palais abbatial de *Saint-Germain-des-Prés* (vers 1586) est l'œuvre de Guillaume Marchant, alors architecte du cardinal de Bourbon, abbé commendataire de Saint-Germain (cf. M. Ciprut dans *B.A.F.*, 1956).

Un article de M. Gaston Bardet (*Arts*, 28 août) exprime l'inquiétude et les regrets de ceux qui voient disparaître le *Bruxelles ancien* : « Pratiquement, il ne reste quasi rien du Bruxelles authentique, que la Grand-Place, transformée — comme il se doit — en parking. C'est peu pour une capitale européenne. »

Deux contrats publiés il y a plus d'un siècle ont permis à M. Robert Mesuret de nous montrer (*la Vie de Bordeaux*, 7 sept. 1957) que deux maires de Bordeaux au XVI<sup>e</sup> siècle, le *maréchal de Biron*, puis *Michel de Montaigne*, ont été « émérites protecteurs » des Beaux-Arts. En effet, de 1579 à 1586, ils ont employé au service de la ville pour enseigner le dessin et la peinture ainsi que pour exécuter les commandes municipales le peintre Jacques Gaultier, qui souffrait de l'insuffisance de la clientèle et de la carence du mécénat. L'atelier de Gaultier a précédé les non moins éphémères académies du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'école publique et gratuite de dessin de Lacour (1803).

Un bon article sur les *Cires perdues du Bénin* (XVI-XVIII<sup>e</sup> siècles), par M. Jean Lande, a paru dans *l'Œil* de septembre.

Les poètes monumentaux (XV<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> s.) sont étudiés dans un volume du Dr H. Nagel (*Kachelofen...*, Darmstadt, F. Schneikluth, 1956, in-12. 31 p., pl.).

Dans ses *Note ai Carracci* (*Commentari*, oct-déc. 1956), M. Maurizio Calvesi étudie la figure mineure d'Augustin Carrache, et sa référence constante à des estampes italiennes antérieures.

M. Louis Dunand étudie dans le détail la série des treize pièces libres d'Augustin Carrache, dites les *Lascivie*, éditées vers 1584 et 1587; il rappelle, après H. Bodmer, que la Curie romaine en a interdit la vente publique, et indique nombre de copies, ce qui en prouve la large diffusion (*Bull. des Musées lyonnais*, 1957, n° 1).

## XVII<sup>e</sup> SIÈCLE.

Dans une publication trop confidentielle (*l'Auta*, nouv. série, n° 154), M. R. Mesuret a publié il y a plus de dix ans un article qui n'a pas été assez relevé, le catalogue manuscrit d'une *vente-loterie de tableaux du peintre Gabriel Ribes*, qui eut lieu à Toulouse en 1608. Le catalogue donne la liste des cent seize tableaux avec leurs dimensions, leurs prix, leurs acquéreurs. Il y a quatre exemplaires du portrait de la Reine, quatre du portrait du *Roi Henri IV*, un du Dauphin, quelques portraits de cour, ceux des empereurs romains (quatre de *Vespasien*, deux de *Jules César*), quelques rois de France singulièrement choisis (*Théodoric*, *Louis V*, *Clotaire II*, *Philippe I<sup>er</sup>*, *Henri III*, *Charles-Quint*), de nombreux tableaux religieux (neuf *Vierges*, six *Ecce Homo*, cinq *Christ*, une *Croix* de perspective, des *Saints*, etc.), deux *Paysages*, quatre tableaux mythologiques, une *cuisine*, neuf *courtisanes*, une *Bianca Capello* et une *Orsina Colonna*).

Les statues du duc et de la duchesse de *Vitry* (Musée de Versailles) ont été commandées par la duchesse en 1645, après la mort du duc, à Gérard Van Opstal et Jean Cardon, comme l'apprennent deux documents du minutier central publiés par M. Jean Coural dans *B.A.F.*, 1956.

M. G. Poisson (*B.A.F.*, 1956) retrouve les vestiges du domaine de *Richelieu* (acheté par le cardinal en 1633), à *Rueil*; il pense reconnaître l'aile sud-ouest du château, transformée, rue du Lac.

La galerie de l'hôtel de Bretonvilliers à Paris a été décorée en 1663 (et non en 1642) par Sébastien Bourdon, ainsi que le prouve M. Jacques Wilhelm, qui la lui restitue d'après plusieurs textes et surtout d'après cinq dessins inédits, conservés dans le fonds Atger, à Montpellier.

Notre collaborateur M. Michel Faré a présenté à la Société de l'Histoire de l'Art français (*B.A.F.*, 1956) une intéressante communication sur *Meffren, comte d'Aix*, un des bons peintres de natures mortes du XVII<sup>e</sup> siècle, travaillant à Paris, dont un certain Michel Gobin a exécuté une copie qu'il a signée (Musée d'Orléans).

Un plan du quartier du Louvre aux Archives Nationales a été publié par notre collaborateur M. Ciprut, dans le *B.A.F.*, 1955. Une mention nous apprend qu'il est calqué par Abel-Louis de Sainte-Marthe (1621-1697), supérieur de l'Oratoire et architecte sur « celui que M. Colbert a fait faire par le sieur Bruant, architecte du roi, qui conduisit le portail et face du Louvre qui regarde Saint-Germain-l'Auxerrois »; cette mention ancienne attribue donc à Libéral Bruant la conduite des travaux (colonnade de d'Orbay).

Un projet de Perrault (1670-1680) pour l'église *Sainte-Geneviève* à Paris est publié par M. Michaël Petzet, dans le *Bull. Mon.*, 1957, II.

L'*Inventaire après décès de François Mansart* (27 sept. 1666) est publié par Mlle Marie-Antoinette Fleury dans *B.A.F.*, 1956. La publication *in-extenso* de ce long document n'a pas l'intérêt qu'on en attendait; on y trouve trop de pages sur les vêtements et les meubles, peu de choses sur la bibliothèque (dont on aurait souhaité voir identifier davantage les livres): ouvrages d'architecture et d'histoire, mais aussi toutes les œuvres de Descartes et la *Philosophie expliquée*. (Sir A. Blunt va sûrement tirer parti de ce Mansart

cartésien); et une dizaine seulement de tableaux dont au moins un Poussin (*un tableau original de Poussin représentant un fleuve avec des déesses*), un Vouet, un Charles Poerson).

Jules Hardouin-Mansart peut être considéré à coup sûr comme l'auteur de l'église des Capucines de la place Vendôme, grâce à deux devis imprimés (1686), retrouvés par M. E. Ciprut aux Archives Nationales (B.A.F., 1956).

M. Denis Mahon apporte quelques suggestions à propos de la chronologie de Guido Reni dans le *Burl. Mag.* de juillet.

Marc-Antonio Franceschini (1648-1729) est étudié par M. Dwight C. Miller comme auteur de peintures du Palazzo Podesta de Gênes (*Burl. Mag.*, juillet).

Une conférence de M. José Camon Aznar, directeur du Musée Lazaro Galdiano, de Madrid, à l'Ateneo Mercantil de Valence, a été consacrée à l'art baroque valencien, influencé non, comme on pourrait le penser, par Caravage, mais par Sebastiano del Piombo.

Après des années de travaux préparatoires, le professeur Arthur Wethey a publié un très beau livre sur *Alonso Cano* (Princeton, 1957, in-8°, XIV et 227 p., 56 pl.). On y trouve le catalogue de ses œuvres; y compris celles qui sont perdues, et celles attribuées à ses élèves; le professeur Wethey définit en tête de façon heureuse l'art du maître espagnol.

Dans son compte rendu critique du *Burlington* (sept.), M. Xavier de Salas oppose ce remarquable travail à celui de Maria Elena Gomez Moreno, « écrit de façon charmante », mais avec un catalogue moins sérieux (Catalogue de l'exposition Cano, à Grenade, juin 1954).

L'influence de l'architecture anglaise sur les conceptions artistiques de Huygens est précisée (après le travail d'université de Miss K. Fremantle) dans une note de M. Michael Kitson (*Burl. Mag.*, sept.). L'auteur explique par une rencontre probable entre Huygens et Inigo Jones à Lon-

dres (1621-1623) les rapports entre la façade de la maison de Huygens à La Haye (vers 1630) et le premier dessin de Jones pour la Banqueting House. Ceci a de l'importance, car on sait que la formule de Huygens avec les fenêtres groupées se retrouve dans les maisons de Pratt.

## XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE.

*La Famille Riche*, conservée au Garrick Club et attribuée à Hogarth, est donnée à Joseph Highmore par M. Ralph Edouard dans le *Burl. Mag.* de juillet.

M. Jean Cailleux prouve que Watteau n'a pas peint des figures dans les tableaux de Lajou, mais que Lajou a placé dans ses paysages des imitations ou des reproductions de personnages des compositions de Watteau (B.A.F., 1956).

L'attention est rappelée vers *L'Es-carpolette* de Fragonard par un film récent de Walter Reisch et Charles Brackett, *la Fille sur la balançoire*, dans lequel on retrouve l'histoire authentique du célèbre architecte américain Stanford White (1853-1906), curieux érotomane, qui avait, en effet, installé dans un appartement mystérieux une balançoire « ressemblant à celle d'un tableau de Watteau ». Il y faisait asseoir ses jeunes conquêtes, et les balançait, comme nous voyons le faire Joan Collins « dans une scène d'une décence parfaite, plus troublante que tout ce qui peut se montrer à Pigalle ou dans les films de Vadim » (*l'Express*, 16 août). L'héroïne est cette jolie fille, modèle habituel de Charles D. Gibson (1867-1944, bien oublié du public français), la *Gibson Girl* des couvertures de *Collier's*.

M. Florens Denchler, préparant une étude d'ensemble sur la conception du peintre de Félibien à Baudelaire, donne dans le *Bulletin de la Fondation suisse* (V, 1956), un bon article sur *Diderot* et la survivance de l'idée du peintre parfait. Il nous montre que Diderot, qui connaissait peu la peinture du passé, se présente cependant dans ses Salons comme « juge ». Pour lui, le peintre doit avoir du « génie » ou du « goût »; il est spécialement bien inspiré devant la peinture d'histoire.

M. Gérard Morisset signale (*Vie des Arts*, Montréal, mai-juin 1956), qu'il a trouvé à Québec, dans la famille Mailand, le *Saint Jérôme* de David, peint à Rome en 1780, et qui est depuis 1939 à la cathédrale de Québec. Selon lui le tableau est ignoré jusque « vers 1815 »; il a appartenu alors au cardinal Fesch, et a été acheté le 3 mars 1845 par le peintre Mailand à la seconde vente Fesch.

En réalité, notre catalogue en pré-comparaison de David nous permet de donner des précisions assez différentes. Le tableau figure dans une vente anonyme du 2 mars 1785 (n° 70); après, à la vente Moitte en 1810 (n° 3), à la vente Fesch des 17-18 mars 1845 n° 348), à la vente Moret (vente dite provenant en partie de la galerie du cardinal Fesch) en 1857 (n° 50, acheté 481 francs par Monval), vente Mailand, 1881 (n° 30, 1.000 francs). Nous savions que la famille l'avait racheté.

G. W.

Dans un article récent (*l'Eveil de l'intérêt pour l'imagerie populaire depuis le XVII<sup>e</sup> siècle*, dans *Vieux Papier*, juillet 1957), M. Jean Adhémar montre que l'imagerie ancienne n'a pas été découverte par Champfleury, mais que dès le XVII<sup>e</sup> siècle, et surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle, des érudits de France et d'Angleterre ont apprécié les images populaires et en ont réuni des ensembles.

Sur les relations artistiques entre la France et la Toscane de 1792 à 1796, voir deux articles de M. F. Boyer dans la *Revue des études italiennes*, janv. 1956, et le B.A.F., 1956.

L'œuvre du peintre *Giuseppe de Albertis* (1763-1845) est étudiée (*Arte*, sept.-déc. 1956) par M. Guido Canali; on ne connaît plus de lui que onze tableaux exposés en 1952, notamment un portrait de Napoléon, exécuté pour la chambre de commerce de Bolzano, et plusieurs auto-portraits.

Dans le *Burl. Mag.* de juillet, M. Geoffrey W. Beard signale qu'il existe un travail dactylographié très utile pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, un *index des noms d'apprentis* et un des maîtres, tirés des documents du Public Record Office de Londres. Ces index,



conservés au Guildhall de Londres, sont intitulés comme suit : *The apprentices of Great Britain, 1710-1762*, extracted from the Ireland Revenue books..., Londres, 1929-1936, 33 vol., dactyl.; *Index to the names of Masters contained in (the above)*, Londres, 1931-1942, 7 vol., id.; *The apprentices of Great Britain, 1763-1774*, Londres, 1937-1941, 7 vol. dactyl.

La reconstruction de l'Hôtel de Ville de Rennes (1720-1743), par Jacques Gabriel, est étudiée d'après des documents d'archives par Mlle Plouin (*B.A.F.*, 1956).

M. Jacques Wilhelm, dans une intéressante communication (*B.A.F.*, 1956), donne un supplément à l'ouvrage de Dumolin, Jarry et M. Gaston Brière sur les tableaux de l'Hôtel de Ville de Paris.

Le frère Guillaume de la Tremblaye, de la Congrégation de Sainte-Marie, qui travailla en Normandie, à Blois, à Saint-Benoît-sur-Loire, et mourut en 1715, est étudié par M. André Rostand dans la *Revue Mabillon*, 1955.

M. Jacques Vanuxem (*B.A.F.*, 1956), insistant sur la splendeur passée des églises de Paris, étudie le dessin des Archives Nationales pour le chœur d'en haut de l'église des Carmes qu'il donne à Oppenord (1711), deux médaillons de pierre venant de l'Oratoire et la Chaire des Blancs-Manteaux (franconienne, 1749). Il met en garde contre les gravures du temps, souvent inexactes.

Une sorte de cour des métiers a été projetée par Pierre Bullet (1712-1720) pour les religieux Bénédictins de Saint-Martin-des-Champs à Paris (cf. M. P. Derel dans *B.A.F.*, 1956).

Bernard Molitor, ébéniste d'avant-garde, est présenté dans *Connaissance des Arts* de juin. Né en Allemagne en 1730, fixé à Paris en 1773, auteur notamment d'un fameux Cabinet d'ébène du Louvre, il travaille jusqu'à la Révolution, époque où il fait faillite; il « se cramponne au style Louis XVI sous l'Empire ».

Les meubles, et spécialement les chaises du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les

ateliers de Charleston, sont étudiés par Mme Babette Craven dans *Art News* de mai 1957.

Le Dr S. Ducret a publié dans *Weltkunst* du 15 mai un article sur un livre de notes manuscrites de Johan Jakob Ringler, avec des recettes de céramique (vers 1760).

## XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.

Dans un intéressant article du *Burl. Magazine* de septembre, M. Michel Florisoone étudie l'action du poète espagnol Leandro Fernandez de Moratin comme liaison entre Goya et les jeunes romantiques français, Géricault et Delacroix. Moratin, exilé, a séjourné à Paris de mars 1818 à mai 1820; il y a composé un poème en l'honneur du peintre Guérin, auquel il aurait été présenté par les Guillemardet. Ainsi s'expliquerait cette influence de Goya sur les maîtres français qui avait été suggérée à l'exposition Goya de 1936.

Sir Kenneth Clark a publié dans le *Sunday Times*, entre le 19 mai et le 23 juin, des études sur six grands chefs-d'œuvre de la peinture : la *Mise au tombeau* de Titien, du Louvre, la *Vierge et sainte Anne* de Léonard, les *Croisés à Constantinople* de Delacroix, une *Baignade* de Seurat (Tate Gallery), l'*auto-portrait* de Rembrandt (Iveagh Bequest, Kenwood).

Les œuvres sont présentées par l'auteur avec son goût habituel. Citons, par exemple, la fin de l'article sur les *Croisés* (9 juin) : "We may properly criticise the *Crusaders* as a form of poetic drama, and those who do not care for the classic style of acting, the style of Kean and Chaliapine, may resist the emphatic gestures of the two aged Byzantines. But surely no one can look unmoved at the *Crusaders* themselves, that bewildered group, caught in the melancholy vortex of their horses' necks, their banners and fantastic helmets silhouetted, like puppets in some Tibetan ritual, against the expiring capital of the ancient world."

Mrs. Dorothy George vient d'achever, avec le tome XI, le *Catalogue of Political and Personal Satires preserved in the Department of*

*Prints and Drawings in the British Museum* (LVII et 811 p.). Ce volume concerne les années 1828-1832, qui ne représentent pas les meilleures de la caricature anglaise. Les artistes principaux sont Robert Seymour (l'illustrateur des *Pickwick Papers*), William Heath et John Doyle (qui signe H. B.). Malgré la pauvreté relative du sujet, l'ouvrage est aussi soigneusement établi que les précédents et aussi remarquable.

M. E. H. Gombrich et l'auteur y attirent l'attention sur les rapports franco-anglais dans la caricature; Daumier a copié une suite de Seymour, et Doyle pourrait être à l'origine de son style abrégé.

J. A.

Les Amis des Musées de Rome ont édité le catalogue de l'exposition de Bartolomeo Pinelli, rédigé par M. Giovanni Incisa della Rochetta (Rome, 1956, in-8°, 208 p., 48 pl.). C'est un excellent catalogue d'exposition, qui contient non seulement les pièces exposées mais aussi celles qu'on n'a pu réunir; il constitue donc un catalogue de l'artiste. Ce catalogue est précédé d'une préface de M. Valerio Mariani, et de la biographie de Pinelli par M. O. Raggi (Rome, 1835), annotée largement par M. Incisa della Rochetta.

Les introuvables souvenirs de Francis Napier (*Notes on Modern Painting in Naples*, Londres, 1855) sont traduits en italien par Mme Suzanna d'Ambrosio (Naples, Fausto Fiorentino, 1956, 134 p., 9 pl.).

Un important dossier du baron Devaux, intendant de la reine Hortense, permet à M. Ledoux-Lebard (*B.A.F.*, 1956) de retracer l'histoire du tombeau de l'impératrice Joséphine à Rueil; après en avoir conféré avec sa sœur, et après avoir étudié divers projets, dont ceux de L. von Klenze, son architecte à Munich, Eugène de Beauharnais demandait que la figure de l'impératrice soit « posée comme celle de David dans le tableau du couronnement ».

Une excellente iconographie du *Curé d'Ars* est publiée avec de nombreuses illustrations par M. Gabriel Magnien (Lyon, Presses Académiques, 1952, in-8°, 32 p., XVII ill.).

Dans une introduction, l'auteur étudie ces portraits, ce qu'en ont dit les contemporains et le modèle qui a distribué lui-même vers 1840-1847 les images de la *médaillon miraculeuse*.

Mme Ellen H. Johnson fait revivre dans l'*Art quarterly* de printemps la figure du peintre américain John F. Kensett (1816-1872) en utilisant notamment deux volumes manuscrits conservés à la Frick Library, les journaux de voyage de l'artiste. On y voit qu'il a passé environ un an à Paris (1840-1841) avec son ami Rossiter. Le journal raconte une des visites au Louvre dans la Grande Galerie et dans la galerie des dessins.

Sur Antoine Plamondon, peintre de Québec (1804-1895), élève à Paris de Guérin (1816), puis de retour au Canada en 1830, et qui y a eu grand succès entre 1832 et 1850 comme portraitiste, voir un article de M. Gérard Morisset dans la *Vie des Arts* (mai-juin 1956).

Le *renouveau baroque des églises dans la région de Québec en 1850* est étudié par M. Alan Gowans dans la *Vie des Arts* (n° 3, mai-juin 1956).

Un livre sur le baron Haussmann, par M. J. M. et Brian Champan, est publié à Londres, chez Weidenfeld et Nicholson (1957).

Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, nouvelle édition accompagnée... de souvenirs de Gertrude Stein et de Guillaume Apollinaire..., éd. du Club des Libraires de France, 1957, in-12 obl., 292 p., ill. — La présentation de ce livre célèbre, publié pour la première fois en 1937, constitue une très belle réussite. Mlle S. Lamblin a su réunir et commenter un choix admirable d'images inédites amusantes, intéressantes, photographies, documents qui font qu'on tourne les pages avec un infini plaisir. Le texte garde son piquant. Il est suivi d'une bibliographie des éditions de Vollard très bien établie par M. Bernard Gheerbrant.

Un récent opéra turc est basé sur la vie de Vincent van Gogh; on le représente cette année à Ankara, il est l'œuvre d'une jeune compositeur turc, Nevit Kodalli, qui a travaillé

six ans avec Honegger. Le livret est emprunté au livre d'Irwing Stone, *Lust for life*, mais il traite l'histoire, heureusement, de manière plus subtile. On y insiste cependant sur l'horreur de van Gogh pour sa laideur, et sur son désir d'être aimé.

Les cinq tableaux se déroulent successivement à Londres, à Etten, en Hollande, à Arles, dans la maison close de Mme Louise, et dans l'atelier du peintre, où il meurt.

Le projet d'un monument à élever à van Gogh au cimetière d'Auvers a vivement ému la presse; « nous demandons avec violence, nous exigeons que les tombes de Vincent et de Théo ne soient pas violées, et que nous puissions nous retrouver là-bas avec un grain d'espérance entre humains », écrit M. G. Hourdin dans le *Monde* (17 août).

Le Dr Gaston Lévy, dans un article d'*Arts* (24 juillet), a prouvé que Lautrec ne devait nullement sa petite taille aux fractures survenues lorsqu'il avait treize et quinze ans, mais à un cas de dysplasie poly-épiphysaire. Il reprend sa démonstration d'une façon plus scientifique dans la *Semaine des Hôpitaux* du 10 juillet.

Lawrence Alloway, *Cézanne and his critics*, dans *Encounter*, n° 42, mars 1957.

Le Minneapolis Institute of Arts consacre son *Bulletin* de l'été 1957 à une étude de M. William I. Homer sur le *Port-en-Bessin* de Seurat, peint en 1888, et acheté récemment par le Musée.

Mme C. Goldscheider étudie dans le *B.A.F.* de 1956 les deux commandes de monument de Victor Hugo reçues par Rodin et pour lesquelles lui a servi son buste achevé pour le 82<sup>e</sup> anniversaire du poète (1884).

A l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Ramon Casas (né en 1866), M. J. F. Rafols lui consacre un article dans *Goya* (mai-juin). Nous voyons notamment sa période parisienne autour de 1890-1894, les tableaux, qu'il peignait alors : le *Ball au Moulin de la Galette* (1893), le *Corps de ballet de l'Opéra*, l'*Opéra*, le *Café-concert*. L'auteur nous rap-

pelle « qu'il a étudié Velasquez à travers Carolus Duran ».

Le journal du célèbre architecte Siegfried Gideon est publié à Hambourg, chez Rowohlt : *Architektur und Geweinschaft Tagebuch einer Entwicklung* (1956, in-8°, 146 p.).

## XX<sup>e</sup> SIÈCLE.

Les panneaux du peintre brésilien Candido Portinari, « Guerre et Paix », placés au siège de l'O.N.U., seront inaugurés dans quelques mois, lors de la XII<sup>e</sup> réunion de l'Assemblée générale. Ces deux peintures, de très grandes dimensions (10 m X 14 m), sont exécutées sur contreplaqué.

M. Georges Limbour esquisse un portrait de Braque dans l'*Œil* de septembre, avec un reportage photographique de Robert Doisneau.

La chapelle de Villefranche-sur-Mer, décorée par Jean Cocteau, est présentée aux lecteurs du *Jardin des Arts* de septembre par un bon article de M. Jean-Albert Cartier.

Derniers volumes de la Petite Encyclopédie de l'Art de Fernand Hazan parus : *les Portraits de Modigliani*, l'*Epoque cubiste de Picasso* et *Dufy aux courses*.

A la Biennale de la Gravure de Tokio, les trois premiers prix ont été attribués à trois Français : Adam, Clavé, Friedlaender.

La Biennale de Venise rappelle qu'elle a organisé en 1928 les *Archives de l'Art contemporain*, rassemblant et conservant tout le matériel documentaire concernant l'art contemporain depuis 1900 (bibliothèque, hémérothèque — coupures de presse — photothèque). Une enquête de l'Unesco serait la bienvenue afin de savoir s'il n'existe pas dans les divers pays des archives de ce genre, et comment chacun de ces pays doit se partager la tâche.

Michel Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture abstraite*, chez F. Hazan, 1957, in-8°, 305 p., ill. noir et coul. — Le premier tiers du volume est consacré à une histoire de la peinture



abstraite dont l'auteur voit l'origine en 1912 autour de Mondrian, Kandinsky, Delaunay; le reste compose un dictionnaire d'environ cinq cents peintres contemporains, dont l'art est résumé en quelques phrases heureuses. L'ouvrage est utile plus aux collectionneurs et aux visiteurs de galeries qu'aux historiens d'art.

o

Un article récent paru dans la revue *Harper's Magazine*, sous la signature de M. Henry Hope Reed Jr., architecte, contient quelques affirmations qui pourraient constituer le manifeste du retour au classicisme architectural aux États-Unis. On y trouve, entre autres, une violente critique de l'architecture « rationnelle », issue de l'influence de Viollet-le-Duc. Le style rationnel aboutit à une architecture « pauvre », dépouillée de tout ornement gratuit, de toute recherche de la beauté pour elle-même — ce que déplore M. Henry Hope Reed — c'est-à-dire à l'architecture « moderne ». « L'architecture que nous appelons « moderne », ajoute-t-il, à mon avis, a fait son temps. Son triomphe n'a jamais été aussi complet que ses sectateurs ont voulu nous le faire croire; elle n'a jamais rallié qu'une partie de l'opinion... Les arguments en sa faveur, comme son caractère fonctionnel, économique et utilitaire, ont perdu leur poids. » M. Henry Hope Reed se réfère à une tendance profonde aux États-Unis, où les bâtiments officiels à Washington et ailleurs présentent sans exception un aspect néo-classique, faisant appel au dôme, à la colonnade, au fronton. Il en va de même d'édifices importants de date récente, comme la National Gallery de Washington.

Cependant, M. Frank Lloyd Wright a présenté, voici quelques mois, au cours d'un déjeuner organisé à Chicago en son honneur, un projet vertigineux. Il s'agit d'une tour d'un mille (1609 mètres) de haut, en verre et en acier, pour des locaux à usage de bureaux. Frank Lloyd Wright a baptisé son projet « l'Illinois ». « L'Illinois » s'élèverait dans les airs comme une gigantesque aiguille triangulaire constituée au centre par un mât de ciment et d'acier autour duquel s'équilibreraient les planchers légers de 528 étages, les parois extérieures, entièrement en verre et en métal étant retenues par des câbles. Dans un article récemment paru dans la revue *Architectu-*

*ral Forum*, accompagné de plans et de coupes, Frank Lloyd Wright a donné une description détaillée de sa tour. Elle se présente, dit-il, sous l'aspect d'une rapière dont la poignée serait plantée en terre et la lame pointerait vers le ciel. « L'Illinois » s'élèvera-t-il sur les bords du lac Michigan, au milieu de Chicago, la ville « orageuse, forte, querelleuse, ville aux larges épaules », comme la décrit le poète Sandburg? Il faudrait pour cela que le projet de Frank Lloyd Wright trouve des commanditaires. Ou bien le vent vait-il tourner et les businessmen se mettront-ils à rêver de chapiteaux corinthiens et de péristyles à l'échelle humaine? Il est peut-être possible aujourd'hui de considérer la question comme posée.

o

## ART ET LITTÉRATURE.

M. Charles Samaran, directeur honoraire des Archives de France, a retrouvé aux Archives d'Etat de Tchécoslovaquie, à Prague, les papiers de *Casanova* qu'on cherchait depuis longtemps. Il nous donnera un jour un article sur *Casanova* et les artistes de son temps.

o

André Maurois, *les Trois Dumas*, Hachette, 1957, in-12, 502 p.

Ce livre alerte et excellent permet notamment d'étudier les goûts artistiques de la famille Dumas, et plus que ceux de Dumas père (un moment, en 1861, directeur des Antiquités à Naples, et directeur de fouilles à Pompéï), ceux d'Alexandre Dumas fils.

Alexandre Dumas fils a été un des fervents collectionneurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Yriarte raconte que, sans vouloir « suivre la foule » il a « courtié les dédaignés et ramassé les vaincus ». A l'âge de dix-huit ans, il a acheté son premier tableau, un Tassaert, peintre qu'il a continué à adorer et dont il a possédé plus de quarante tableaux. Client du père Martin, de Cachardy, de Chéradame et autres marchands de tableaux de la rue Laffitte, il a toujours cru à l'art moderne et particulièrement au paysage. S'il avait mis sur une tribune d'honneur deux peintures de Meissonier et quinze de ses aquarelles, il a su acquérir des Corot (paysages et figures), des Daubigny, des Dupré, des Boudin, un Daumier,

un Diaz, des Decamps, des Rousseau, et *le Tasse chez les fous* de Delacroix (que son père avait acheté et qu'il avait dû engager pour 1.100 francs). Son ami Didier, le député de l'Ariège, lui légua en 1868 200.000 francs, qu'il employa à racheter des tableaux de la collection (surtout du XVIII<sup>e</sup> siècle), et à acheter des *modernes*, moins heureusement que dans sa première période, des Jules Lefebvre, des Fromentin, des Vollon (il avait préféré Chabas à Courbet). Il conserva jusqu'à la fin l'esquisse de Delacroix peinte pour décorer l'appartement où son père donna son bal costumé fameux le 15 mars 1832 (*le Roi Rodrigue, après la bataille du Guadalete*). Rappelons que Dumas père fit en 1865 une conférence sur Delacroix, qui est un des premiers textes sur le maître, et que M. Maurois ne cite pas.

Ses tableaux nécessitèrent une galerie avenue de Villiers; « le chalet du jardin servait de magasin », et sa maison du bord de la mer et sa campagne de Marly-le-Roi passaient à l'état de *dépotoir*.

Il y eut au moins trois ventes Dumas fils, le 28 août 1865, le 16 février 1882, et le 12 mai 1892.

Voir sur son hôtel et ses collections la page 398 du livre de M. Maurois, qui cite deux articles du *Figaro* (7 fév. 1875, 5 nov. 1892) et un du *Moniteur universel* (3 déc. 1879). Voir aussi notamment le catalogue de sa vente de 1892.

o

Des photographies bien choisies nous montrent la maison de *Victor Hugo* à Guernesey, arrangée par lui autour de 1860. Elles accompagnent un article de M. J. Sergent dans la *Revue française* de septembre.

o

Dans un article du *Mercur de France* de septembre, M. Jacques Lethève retrace la figure de deux personnages dont il nous montre très finement qu'ils sont l'origine de la brouille entre *Huysmans* et *Jean Lorrain*, la pastelliste Jeanne Jacquemin, « affinée et troublante peintresse », et son ami le peintre-graveur Auguste Lauzet (une vente en son honneur — 1895 — rassemblait des œuvres offertes notamment par Degas, Manet, Renoir, Redon, Rodin, Lautrec).

o

Georges Zayed, *Lettres inédites de*

Verlaine à Cazals, Genève, éd. Droz, 1957, in-8°, 313 p., pl.

Pour les historiens d'art, l'intérêt réside presque entièrement dans l'introduction où l'auteur étudie et catalogue fort bien les portraits de Verlaine par Cazals. Il montre que ces portraits dessinés doivent être ramenés à sept groupes : *Verlaine à l'hôpital* (1889-1891), *Verlaine au café* (1890-1894), *Verlaine dans la rue*, *Etudes physiologiques*, *Evénements littéraires*, *Verlaine sur son lit de mort* et *Essais d'illustration*. Nous pouvons aussi maintenant dater le portrait du poète par Aman-Jan non de Broussais, fin 1891, mais de l'hôpital Saint-Antoine, janvier 1891. L'auteur malheureusement ne nous donne pas en pendant à ce Cazals dessinateur, un Verlaine dessinateur, dont les lettres lui fournissaient les éléments.

Ces lettres acquises récemment par la Bibliothèque Nationale sont conservées au département des Manuscrits, tandis que les dessins de Cazals sont aux Estampes. Leur texte confirme ce dont M. Antoine Adam avait eu le sentiment, une attirance très forte de Verlaine pour Cazals, lequel repousse le poète en août 1888. Leur amitié, qui datait de novembre 1886 (et non de mai 1887), continue cependant, et Cazals se montrera toujours un admirateur et un ami de Verlaine.

Les lettres sont présentées avec un trésor de notes; l'introduction est bonne, assez pénétrante; elle complète très heureusement les *Documents iconographiques* sur Verlaine, publiés récemment par M. Ruchon chez Cailler.

L'artiste Paul Citroën raconte comment il a fait de nombreux portraits de *Thomas Mann* entre 1935 et 1955, et donne ses impressions sur l'écrivain (*Bull. Musée Boymans*, VII, 1957, n° 1).

Le *Courrier de l'Unesco* consacre son numéro d'août à une enquête sur les *peintures et dessins des grands écrivains*. Les articles sont intéressants et bien présentés (sur Valéry, Andersen, Rabindranath Tagore, Lewis Carroll, Baudelaire, Goethe, etc.). Ils ont tous pour thème le mot, cité au début de Su Tung P'o sur Wang-Wei, « gentilhomme peintre chinois du VIII<sup>e</sup> siècle de notre ère » : « Lorsque je lis les poèmes de

Wang-Wei, j'y trouve des tableaux; quand je contemple les tableaux de Wang-Wei, j'y trouve des poèmes. »

Il resterait à tirer de ce numéro des conclusions, notamment celle-ci : les écrivains, en général, ne peignent pas, et ils sont attirés par la caricature (mais chaque auteur d'article les excuse presque de préférer la caricature au portrait fini).

*Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Bompiani, éd. S.E.D.E., Paris, 2<sup>e</sup> éd., 1955, 4 vol. in-8°, d'environ 650 p. chacun et un vol. d'index.

A propos de la seconde édition de ce livre, nous tenons à en dire la valeur et l'utilité pour les historiens d'art. En effet, lorsque chacun de nous veut vérifier rapidement l'identification d'une scène peinte, sculptée, gravée, il cherche au nom du livre, du poème, du roman, et un résumé intelligent lui en explique le sens, et lui permet souvent d'éviter de longues recherches. L'illustration, très abondante et composée souvent d'œuvres peu connues, permet aussi des comparaisons très fructueuses.

Le même éditeur a entrepris un *Dictionnaire des Auteurs*, dont le tome I a déjà paru, et qui promet d'avoir l'intérêt du précédent.

## UNE NOUVELLE HISTOIRE DE L'ART ITALIEN

André Chastel. *L'Art italien*, Paris, Larousse, 1956, 2 in-16 de 270 et 338 p., 128 pl. — Il fallait le courage, l'érudition et le goût de M. André Chastel pour nous donner en cinq cents pages de petit format une nouvelle histoire de l'art italien allant des origines jusqu'à nos jours, et pour la réussir. En effet, on est surpris de constater dans ce petit volume un trésor de faits précis et d'aperçus originaux. La préface est remarquable, et définit l'ouvrage, le texte sur l'art du moyen âge (un tiers du livre) est d'autant plus intéressant que le sujet est mal connu en France. Celui sur la Renaissance, divisé en Quattrocento, Cinquecento à Rome et à Venise, et Maniérisme, insiste sur des rapprochements, des échanges auxquels les historiens, trop attachés aux influences antiques, ne s'étaient pas arrêtés. Les chapitres sur le baroque et l'art moderne sont aussi intelligemment

traités. Le livre se termine par une bibliographie générale à jour, et par un index de lieux et d'artistes donnant pour chacun la bibliographie particulière.

## COLLECTIONS ET COLLECTIONNEURS.

Lord Bradford, mort le 1<sup>er</sup> mars à 83 ans, avait donné de son vivant à son fils de grandes propriétés qui ont échappé aux droits de succession, ainsi le domaine patrimonial de *Weston Park* reste dans la famille avec sa collection, comprenant de beaux tableaux de l'école anglaise ancienne.

Quatre tableaux achetés à Rome par James Grant of Grant en 1760 et se trouvant chez la comtesse de *Seafield* sont étudiés par M. Basil C. Skinner dans le *Burl. Mag.* de juillet. Ce sont des œuvres de Plimer, Gavin Hamilton et Morrison.

Le duc de *Norfolk* demande que le château d'Arundel (dans sa famille depuis 1580) soit considéré comme exempt de droits de succession, et comme résidence officielle du « comte-maréchal du royaume », charge héréditaire des ducs de Norfolk. A ce titre, le château serait entretenu aux frais de la Nation. Cette demande a été vivement attaquée par les leaders travaillistes.

Une peinture de la collection de *Sir Edmund Bacon de Raveningham Hall*, près Norwich, a été reconnue par M. David Carritt comme un Dürer. Il s'agit d'un *Saint Jérôme en pénitence*, autrefois attribuée à un artiste de Vérone, Giovanni Francesco Carotto.

Le possesseur, qui est premier baronnet d'Angleterre et président de la British Sugar Corporation, se déclare très heureusement surpris; la peinture, un petit tableau, lui avait toujours plu. M. Carritt a eu le sentiment qu'il s'agissait d'un Dürer en voyant une photographie dans la bibliothèque. L'œuvre est provisoirement exposée à l'Ashmolean Museum d'Oxford. On a retrouvé une étude pour le lion à Hambourg, et à Cologne une copie agrandie du sujet, de la main d'un artiste inférieur.



## TECHNIQUES.

L'étude et la conservation des couleurs au laboratoire du Louvre sont présentées par Mme Madeleine Hours, dans *Musées et Collections publiques de France*, juill.-sept. 1957.

○

Un article de M. G. de la Coste-Messelière accompagne un intéressant reportage photographique de M. Claude Michaelides dans *L'Œil* de septembre. On y voit plusieurs restaurateurs à l'ouvrage, le travail de l'atelier du Louvre, dirigé par M. Germain Bazin, et celui des *Monuments historiques* est, justement, mis en valeur.

○

*Bolletino dell' Istituto centrale del Restauro*, n° 27-28, 1956. Articles sur le parquetage par M. Roberto Carità et différentes photographies de tableaux avant et après restauration.

○

M. J. Escher Desrivières, ingénieur de recherche à la Compagnie de Saint-Gobain, donne un état de question sur la possibilité de protéger « les pièces de musées et documents d'archives contre la lumière » (*Musées et Collections publiques*, juill.-sept. 1957). Selon lui, on peut « freiner une évolution qui est fatale », celle qui va vers la disparition des œuvres d'art, en évitant « d'incendier les chefs-d'œuvre par les sunlights de prise de vue », en évitant de mettre les toiles au soleil ; la question des filtres lui semble « mériter d'être posée », car la réalisation de ces filtres est facile.

○

## CÉRAMIQUE.

M. René Lecuin étudie les *céramiques coréennes* (IV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) du Musée de Sèvres, réunies sur place au début du XIX<sup>e</sup> siècle par Collin de Plancy (*Cahiers de Céramiques*, printemps 1957).

○

*Les poteries et porcelaines chinoises*, par Daisy Lion-Goldschmidt, Presses Universitaires, 1957, 193 pp., illustr., XXXII pl. dont VIII en coul. (Collection *L'Œil du Connaisseur*). — Cet excellent ouvrage, très complet, étudiant la question sous tous ses aspects, est en même temps un livre facilement accessible, qu'on lit avec beaucoup d'intérêt. Après avoir justement montré toute l'im-

portance et le prestige qu'a toujours eue, en Chine, la céramique, l'auteur traite des matériaux utilisés, de la fabrication, des formes... Des illustrations dans le texte, très claires, reproduisent les principaux emblèmes et symboles chinois employés pour le décor ainsi que les marques rencontrées le plus souvent : marques d'ateliers, de dynasties, marques symboliques, etc. La seconde partie est consacrée à l'histoire de la céramique depuis l'époque néolithique jusqu'à nos jours. Un chapitre, enfin, traite des grandes périodes de l'exportation chinoise. Dans la troisième partie, l'auteur étudie les collections célèbres, et explique comment il est possible d'identifier une porcelaine chinoise, de dépister un faux ou une copie. Quelques pages sur le problème muséologique que posent ces objets (classement, conservation, restauration), et sur l'importance du marché, complètent l'ouvrage auquel s'ajoutent une bibliographie commentée, un index très précis et d'excellentes planches d'illustrations.

G. W.

○

Un atelier inconnu de Faenza, celui de Francesco Torelli, potier en 1522, est révélé par un fragment de plat. M. G. Liverani (*Faenza*, 1957, n° 1) à qui est due cette découverte, cherche dans les archives le nom en question.

○

*Les faïences de Delft*, par Henri-Pierre Fourest, Presses Universitaires, 1957, in-12, 118 p., 32 pl. (Coll. *L'Œil du Connaisseur*). — Le Conservateur du Musée de Sèvres étudie ici un sujet encore mal connu en France, et cependant bien important. Avec clarté il nous montre l'origine des fabriques avec Harmen Pieterz, venu de Harlem et dont la femme (1584) est déjà la fille d'un potier de Delft. Puis nous voyons d'autres artistes, dont, en 1605, Pauwels Bourseth « à l'enseigne du Rouennais » (M. Fourest y reconnaît un des Bourcier de Nevers) ; la prospérité vers 1663-1673 (atelier de l'A grec), et le déclin vers 1760. Les chapitres suivants traitent des couleurs, des formes, des prix, des collectionneurs, du marché. Le volume s'achève sur de bonnes photographies bien commentées.

G. W.

○

*Les faïences anglaises du XVIII<sup>e</sup> et*

*du XVIII<sup>e</sup> siècle* sont étudiées (*Cahiers de la Céramique*, été 1957) par M. Arthur Lane, conservateur du Département de Céramique du Victoria and Albert, qui dit leur origine hollandaise, attestée par leur nom : *English Delft Ware*.

○

Le marquis Ginori et la fabrique de porcelaine créée par lui vers 1737 à Doccia près de Florence (tandis qu'il résidait à Capodimonte) sont étudiés par le M<sup>l</sup>s L. Ginori-Lisci dans les *Cahiers de la Céramique*, printemps 1957. L'auteur dit l'intérêt de ces porcelaines longtemps négligées, mais actuellement recherchées en Italie.

○

Les dernières années de la *manufacture de porcelaine du faubourg Saint-Denis* à Paris (1798-1834) sont présentées par Mlle Régine de Plinval-Salgues dans les *Cahiers de la Céramique* (printemps 1957).

○

Mlle Marcelle Brunet a étudié les *figures équestres de Napoléon* d'après Carle Vernet, sorties de la manufacture de Sèvres. (*Genootschap voor Napoleontische studien*, La Haye, t. VI, 1954).

○

## REVUES, DIVERS.

Hermann Wäscher, *Das deutsche illustrierte Flubblatt*, Dresde, VEB. Verlag der Kunst, 1955 et 1956. Deux in-8° de 148 p. de texte et 160 p. d'illustr.

Ces feuilles volantes sont ce que les Français appellent des *placards* illustrés. Commencant dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ils se terminent par l'affiche. De très grand intérêt pour l'imagerie populaire, ils semblent particulièrement nombreux au XVII<sup>e</sup> siècle. Puis, après une éclipse, ils reparaissent vers 1789. Les commentaires, volontairement résumés, sont intéressants. Le livre est indispensable pour les amateurs d'art graphique, d'art populaire, d'affiches, et pour les historiens.

○

Dans son amusant *Paris, mes puces* (éd. des Quatre-Jeudis, 1957). M. Anatole Jakosky, l'historien de l'art naïf, fait l'éloge des marchés forains. « N'achetez jamais de bibelots chez les antiquaires », écrit-il ; mais, ailleurs, il s'élève contre ceux qui croient dur comme fer qu'il y

a encore des occasions aux *puces*, et entreprend de les dé tromper. Son livre a été remarqué; André Billy (*Figaro littéraire* du 6 juillet), lui répondant, prétend, lui, s'amuser, bien mieux qu'aux *puces* dont il dénonce « la morne tristesse », dans « le sous-sol d'un certain bazar voisin de l'hôtel de ville, qui montre tous les trésors de l'ingéniosité humaine ».

La revue *Arta plastica* publie en 1957 son second numéro. On y lit des articles intéressants sur l'activité artistique (avec résumés en français et en anglais) sur le peintre Nicolae Grigoresco à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort, sur deux expositions d'art plastique en Transylvanie, sur l'exposition inter-régionale de Jassy, sur celle de Bucarest, sur la rétrospective du peintre Schweitzer-Campàna à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de sa mort, sur les œuvres graphiques du peintre réaliste anglais Paul Hogarth, et sur une exposition d'art graphique chilien.

*Piseglad Artystyczny* (la Revue artistique), dont le n° 1 paraît actuellement à Varsovie, veut initier le public polonais aux problèmes de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Elle s'ouvre sur une enquête auprès d'artistes contemporains sur l'œuvre de Wladyslaw Strzeminski, peintre et théoricien (1893-1952); elle insiste aussi sur l'idée à la mode : « Chacun de vous peut être artiste. »

Le livre classique de M. Franz S. Meyer, *Handbook of ornament*, publié à plusieurs reprises depuis soixante-dix ans, est réimprimé par les Dover Publications, N. Y., dans une édition à bon marché; il continuera à rendre service aux illustrateurs et aux archivistes avec ses 180 planches.

#### TRAVAUX EN COURS.

Nous ouvrons ici une nouvelle rubrique : elle ne contient encore que les travaux américains, les seuls dont nous ayons reçu des nouvelles, mais nous espérons que des indications données par nos lecteurs nous permettront de l'étendre aux divers pays.

Miss Molly Teasdale prépare à Rome une dissertation pour l'Insti-

tute of Fine Arts de New York sur les *ciboria chrétiens*.

Le professeur Martin Weinberger annonce la fin de son livre sur *Michel-Ange*, et le début de ses études sur *Nicola Pisano*.

Le *Donatello* du professeur Horst W. Janson sera publié à la fin de l'année par l'Université de Princeton.

Le professeur Craig Hugh Smyth prépare la publication de sa conférence sur *Bronzino et les Dossi* à Pesaro.

M. le docteur Offner fera paraître à la fin de l'année le dernier volume (tome VII) de la section III de son *Corpus of florentine Painting*. On sait que l'ouvrage comprendra trente volumes, et que la publication est aidée par M. Ralph I. Strauss, qui continue l'aide donnée par sa mère; d'autre part, M. Offner a reçu une bourse pour trois ans de la Guggenheim Foundation.

Le professeur José Lopez-Rey annonce un livre sur les *débuts de Velasquez* et une édition revue du catalogue raisonné du maître publié autrefois par A.-L. Mayer.

Miss Ruth Butler, du même Institut, vient en France étudier la *bibliothèque de Rodin*.

Le livre de Frederic Hartts sur *Jules Romain* est annoncé.

#### NÉCROLOGIE.

Le professeur Edwin de T. Bechtel est mort au début de juillet. Il était l'auteur d'un ouvrage sur Jacques Callot, et lègue en mourant au Metropolitan Museum sa magnifique collection des gravures, eaux-fortes et livres illustrés qu'il possédait de cet artiste, ainsi que tous les livres écrits à son sujet. Il laisse au même musée une grande collection d'épreuves de Daumier et des numéros de *l'Association Mensuelle*.

Le Cav. Enrico Cosarini, mort récemment à Pordenone, avait joué un grand rôle dans l'organisation des expositions dans le Frioul occidental entre les deux guerres.

Le professeur Hans Hildebrandt, auteur de travaux sur l'architecture moderne, est mort à Stuttgart, âgé de 79 ans.

Une nécrologie assez dure de M. A. M. Hind, due à M. A. E. Popham, a paru dans le *Burlington Magazine* de juillet. L'ancien conservateur des Estampes du British Museum n'aurait fait que « présenter sous une forme lucide et accessible les conclusions d'autres savants ».

Le peintre et graveur Walter Klemm est mort à Weimar, âgé de 74 ans.

L'ancien président de la Neuen Szeession, Hans Reinhold Lichtenberger, est mort à Munich, âgé de 81 ans.

M. Charles Marriott, romancier et critique d'art du *Times*, est mort en juillet à l'âge de quatre-vingt-huit ans. Il est l'auteur de « A Key to Modern Painting » et s'intéressait surtout à la peinture contemporaine.

Nous apprenons la mort du baron Maurice de Rothschild, très grand collectionneur, membre de l'Institut et ancien membre du Conseil des Musées. Nous avons parlé il y a peu de temps de son très beau don des *Heures de Turin* à la Bibliothèque Nationale.

Mme Antonina Vallentin est morte; sur cette biographe des génies, regrettée par toute la presse, voir notamment Christian Murciaux, dans *Arts* du 28 août. Après un livre excellent sur Goya, elle venait de publier un *Picasso*.

Mme Fernanda Wittgens, directrice de la Brera depuis 1928 et superintendante de Lombardie est morte à l'âge de 52 ans. Elle avait écrit notamment une monographie sur Vincenzo Foppa.

Le professeur W. P. Yetts est mort le 14 mai, à 79 ans; grand connaisseur en bronze chinois, il a professé au Courtauld Institute de 1932 à 1939. Une nécrologie par M. Basil Gray lui est consacrée dans le *Burlington Magazine* de septembre.



# THE MEANING OF THE BALCONY SCENE AT THE CHURCH OF MUEHLHAUSEN IN THURINGIA

A CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF 14TH CENTURY  
ILLUSIONISM<sup>1</sup>

**I**NCESSANTLY the spiderweb of cause and effect is woven by the historian and in it is caught the action of the hero, the creation of the master. What seemed to have sprung from free will and inspiration, is revealed as moving in a magnetic field along the line of an infinitely varied but definable number of possible solutions. In this sense the historian does not always appear as the friend of the man of action and creation who, at least since the days of the Renaissance, draws his energies from the experience of the spontaneous and the unique. Yet what he believes to be spontaneous and unique, is transformed by the historian into the necessary. He, the discoverer of "the necessary," comes to the aid of unwilling Prometheus to tell him why there was no other solution but stealing the fire. Although punished by the Gods, he is saved by the scholar who gives him back the *conscious* knowledge of his merely impetuous action. In this sense the historian reveals himself as the true friend of the creator and man of action; and no more reverent yet knowing friend does he have than Leonardo Olschki. May he therefore accept as a modest birthday tribute this example of seeming uniqueness and actual determinedness of a work of art of the Middle Ages.

Until now nothing, so it seemed, resembled the statues of the Emperor Charles IV and his wife looking over the outside balcony of the cross arm of the South facade of St. Mary's in Muehlhausen in Thuringia<sup>2</sup>. Executed between 1370 and 1380, these two astonishing figures give the impression of having anticipated the Baroque by 250 years (fig. 1 and 2). Where Gothic sculpture of the 14th century appears otherwise in the context of an architectural and iconographically delimited setting, here the life-sized couple leans smilingly and with a gracious gesture over the balustrade as if they had just left their previous position and had chosen a more or less accidental spot as their vantage point. Thus the idea of the necessary compositional

---

1. This article was written for the "Festschrift" on the occasion of Leonardo Olschki's 70th birthday. The hope of the editors that the volume might be published was not realized.

2. Repr. Wilhelm PINDER, *Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts*, Florenz, 1925, Pl. 88, 89.

fixation has yielded to one of free and spontaneous motion which includes the possibility of change. However, all these novelties are determined by the couple's action—presenting themselves to the people below. Such a worldly subject (although known in Roman imperial art as “acclamatio”) had in general lain outside the field of medieval sculpture. By its very nature it refers to people to whom one is presented or one presents one self, and such extraneous reference was alien to the self-contained wholeness of symbolic art. Where previously only the abstract “above” and “below” of Heaven and Earth had found its representation in a connotive pointing gesture, be it in book illumination or in portal sculpture, there now real people act out their performance in real space. Yet this last sentence already suggests the broader motivations for this seemingly unique occurrence. As a rule, where such general motivations can be discerned, the unique and the spontaneous phenomenon can usually be connected with similar ones. Two such motivations may here be recognized: first, the imperial couple appear as individuals of flesh and bone. Looking around the field of contemporary Gothic art, we recall that exactly at the same time Peter Parler's portrait busts, speaking individual likenessness (including our emperor again), make their appearance at the Triforium Gallery of the cathedral of Prague (between 1369 and 1393), and that the first painted portrait, that of Charles Le Bon of France, dates also from 1360. Clearly Charles IV and his wife belong into the same group of early portrait representations.

However, more astonishing than the portrait character is the attitude which these figures have chosen in relation to their surroundings, expressed by their attentive glance into the space below them. This pre-supposes the notion of *one* space in which the spectators and the balcony figures are related to each other. The second reason for the appearance of our group must then lie in a new concept of the unity of space. This concept has usually been connected with the inception of parallel perspective in Masaccio and Brunelleschi at the beginning of the so-called Renaissance. Our figures, however, prove that such an awareness is older than its systematization through the artists of the early Quattrocento. And again, such decisive experience as that of the unity of space hardly springs into life in one place only, especially not in such a relatively insignificant spot as our Thuringian church. In short, historical phenomena of significance usually do not appear in isolation. Are there, then, really no parallels to the Muehlhausen figures?

The answer comes from a contemporary architectural drawing for the cathedral of Siena executed about 1365, probably by a member of the Orcagna circle<sup>3</sup>. A gallery between the windows of a church is rendered and behind it young men, some of them leaning over the railing, eager to see what is happening below. The reason for their curiosity is found on the lower balustrade, behind which the *Annunciation* is taking place. Here, still in the framework of a religious scene, but stimulated by the architectural experience of the interior of a Gothic cathedral, the

3. Repr. and discussed in Harald KELLER, *Die Bauplastik des Sieneser Domes*, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, I, 1937, p. 209; repr. pp. 199, 200, 208.





FIG. 1. — Charles IV on the balcony, 1370-1380.  
Muehlhausen, Thuringia, St Mary's.





FIG. 2 - Wife of Charles IV on the balcony, 1370-1380.  
Muehlhausen, Thuringia, St Mary's.





FIG. 3. — Life of St Peter, middle nave, about 1300.  
Pisa, San Piero a Grado.

space motive has been elicited from the actual experience of the walls with its galleries<sup>4</sup>. Thus the Muehlhausen figures have lost their uniqueness and find their parallel in a contemporary design of a Tuscan master.

Remains the question whether such illusionistic playfulness has its beginnings in the second part of the 14th century or whether it might even lead farther back?

And indeed, the intent of deceiving the spectator by lifelike figures in an actual space-setting can be discovered in another, so far unique work of art, the frescoes in S. Piero a Grado near Pisa, executed in Giotto's days between 1310 and 1312 (fig. 3)<sup>5</sup>. Here, above the main sequence of murals, a painted series of Romanesque arches, repeating the actual arches below, encloses likewise painted windows. Some of them are closed by shutters, others are only half closed and some entirely open. Behind the windows stand angels, some of them completely visible, others only in part. Although they do not yet take part in the action below, nevertheless by the varying degree of the opening of the shutters a feeling of a living action is communicated. A second zone opens, as it seems, behind the wall whose life-like

4. That the interiors of Gothic cathedrals were aesthetically experienced as space can be seen in Jan van Eyck's *Madonna in a Church*, Dresden, Gemäldegalerie.

5. Repr. Raimond VAN MARLE, *The Italian Schools of Painting*, The Hague, 1923, I, 360/361. I owe the knowledge of this monument to my colleague Ulrich Middeldorf in Florence.

character derives from the accidental position of the wooden shutters. These, as we believe, are the earliest *trompe-l'œil* representations in Western art since the days of antiquity, the precursors of our amusing balcony figures. By their position the scenes make it clear that it is an appropriate "field of action" that elicits illusionism. Motives, high above the spectator, seem to invite especially an awareness of their peculiar location and, with it, an utilization of their inherent artistic possibilities. And once the angels have simply become observers as in the Siena drawing, then the way is free for the union of the new individualism of portrait likeness with the new awareness of a space which encloses us as much as it does the work of art. Statue and painting can now frankly admit their sensory reality and when they have done so, infinite new psychological and aesthetic possibilities will make their claim for self-realization.

Wherever such a marked increase in the reality of space is achieved at the beginning of the 14th century, the question must be asked whether Giotto himself might not be responsible for it directly or indirectly. Indeed, with him our circle closes. In commemoration of the "Anno Santo" 1300 Giotto painted for the Church of S. Giovanni in Laterano in Rome a scene depicting the proclamation of the Holy Year from the balcony of the Lateran Palace by Boniface VIII (1294-1301). Although today in a ruinous and fragmentary condition (for the complete scene see *Giotto*, *Klassiker der Kunst*, ed. C. H. Weigelt, Berlin, 1925, 141), it permits us at least to recognize that here was a more or less realistic portrait rendered in an actual space-setting. From Vasari's biography of Giotto we know that this was not the only scene of such a realistic character. Thus the fountain head of a non-symbolical but commemorative art, attentive to a given location and the peculiarities of rank and bearing, is connected again with a "balcony scene." And by it our "Warburgian" belief that certain motives—in this instance "presentation"—can elicit (even prematurely) inherent traditions, as, in our case, Roman realism, has been strengthened.

Thus Charles IV and his wife in the Gothic church of Muehlhausen are not so isolated as one had thought. They greet not only their acclaiming compatriots as Boniface VIII had already done, though more hieratically, but the rising sun of a new world hour. This sun throws its rays as much on the "waning of the middle ages" as on the "Renaissance," because they are one. The path is open for Mantegna's breathtaking illusionistic spectacles.

ALFRED NEUMEYER.

RÉSUMÉ : *La signification de la Scène du Balcon, dans l'église de Muehlhausen, en Thuringe.*

Les statues de l'Empereur Charles IV et de sa femme penchés au balcon, dans l'église Sainte-Mary à Muehlhausen, qui furent exécutées vers 1370-1380, semblaient jusqu'à présent les seuls précurseurs de l'« Illusionnisme » de la Renaissance. Or, on peut prouver que le thème iconographique de la *présentation* fut utilisé durant tout le XIV<sup>e</sup> siècle; on en trouve des antécédents chez Giotto, à S. Piero a Grado, près de Pise, et dans un dessin pour la cathédrale de Sienne, vers 1360. Ainsi, les statues de Muehlhausen ne sont plus isolées, mais peuvent être replacées dans leur contexte, celui de l'« Illusionnisme » du XIV<sup>e</sup> siècle.



# ATTRIBUTIONS A NUÑO GONÇALVES

**S**I Nuño Gonçalves a vraiment exécuté les six panneaux de Lisbonne qu'on appelle *Veneração a S. Vicente* et si ces panneaux font réellement partie de *l'autel de Saint-Vincent* dont parle Francisco de Holanda, Gonçalves brille alors, d'un éclat beaucoup plus vif, que lorsqu'il n'était que l'un des tragiques fantômes de la littérature de l'art, attendant patiemment le jour où des observateurs ingénieux penseraient à relier ces fantômes à leurs œuvres respectives.

Depuis que Gonçalves s'est matérialisé, son apparence a pris lentement, une forme plus précise; nous connaissons maintenant la physionomie du peintre de cour avec son atelier et ses assistants. Autour de *l'autel de Saint-Vincent* se groupent une série de tableaux dits, avec raison, de « l'école de Gonçalves ». Ils ressemblent beaucoup à l'autel, mais leur style est sensiblement plus sec et plus raide. On y a joint les tapisseries de Pastrana, découvertes en 1916 et attribuées à Gonçalves<sup>1</sup>.

Mais, il devrait être possible d'augmenter nos connaissances sur Gonçalves. A première vue toutes les possibilités semblent épuisées : les archives ont été fouillées et aucun autre tableau ne paraît pouvoir lui être attribué. Mais l'autel, lui-même, parle un langage trop fort et trop riche, pour qu'on puisse laisser de côté son étude. Il renferme plusieurs problèmes, en dehors de celui de l'identité des personnages. De même que les nombreux portraits avec leur regard pénétrant semblent implorer une identification, ainsi les panneaux nous invitent à leur trouver une place parmi leurs égaux et leurs contemporains.

---

1. *Historia de Arte em Portugal*, Porto, 1949, pp. 200-201.

Les peintures, telles qu'elles se présentent au musée de Janelas Verdes, sont imposantes avec leurs grands personnages, la richesse des teintes, l'éclat des armures et des brocards et les groupes serrés de portraits. Il y a tant de personnages que les panneaux semblent prêts à briser leur cadre; tout paraît comprimé, repoussé vers le bord du tableau. C'est d'un effet frappant, qui peut faire oublier au spectateur d'autres valeurs plus subtiles et très riches de ces peintures.

Une étude plus détaillée montre, cependant, que cet effet frappant est dû seulement au fait que les tableaux ont été coupés. Il faut considérer comme certain que les coupures n'existaient pas en sortant de l'atelier de Gonçalves. Non seulement les bords se rapprochent dangereusement des personnages, mais encore, par endroits, ils les coupent impitoyablement; là, le bout des doigts est supprimé, ailleurs un coude, ou une partie d'un pied.

Les coupures sont très

importantes dans les deux panneaux du centre. On y voit, par exemple, des visages coupés horizontalement juste au-dessus des yeux, ou verticalement, partageant une joue. Comme nous l'avons déjà dit, cette coupure ne peut pas être originale, elle est trop brutale (fig. 2 et 3).



FIG. 1. — Les trois couronnements, détail.  
Tapisserie. Sens.





FIG. 2. — NUNO GONÇALVES. — Le panneau dit « de l'Archevêque », du polyptyque de Saint Vincent. Lisbonne.

Si l'on se demande ce qui a pu adoucir ou supprimer ce dur effet, il faut sans doute répondre : un cadre doré de style flamboyant ou semi-classique dans le genre de celui qui encadre le triptyque de Nicolas Froment au musée des Offices, une œuvre qui a des analogies de composition avec *l'autel de Saint-Vincent*. Notons que le cadre de l'ouvrage de Froment adhère de très près aux personnages et parfois même recouvre leurs contours (fig. 8).

Admettons qu'il y ait eu un cadre doré richement sculpté autour du *polyptyque de Saint-Vincent*; cela change notre idée de Gonçalves et de son art. Nous devons donc nous imaginer une œuvre magnifique par son cadre et les éléments décoratifs des panneaux, notamment la représentation des tissus précieux, de telle sorte que le réalisme des portraits était moins prononcé qu'il ne l'est à présent. Précisément, la dominance des têtes, due à la coupure, très proche, contraste avec les éléments

décoratifs et a contribué à séparer *l'autel* de tout autre art contemporain, les œuvres de « l'école de Gonçalves » exceptées. Se figure-t-on la splendeur, la richesse et la décoration comme dominantes, l'œuvre s'éloigne de son splendide mais faux isolement, et se rapproche tout naturellement de ses contemporains. Nous pouvons exa-

miner l'ensemble, en insistant non pas sur le réalisme et la sévérité mais sur la splendeur et la décoration.

Il n'est pas question, ici, de classer *l'autel* dans un chapitre de l'histoire de l'art. La ressemblance avec Froment, Fouquet et Bouts est évidente aussi bien que les fortes diversités individuelles entre *l'autel* et ces artistes. Ce que nous cherchons, ce sont d'autres ouvrages de Gonçalves et là, ainsi que nous l'avons déjà dit, la peinture n'est pas un champ fertile; à moins que des œuvres, jusqu'ici inconnues, n'apparaissent, nous chercherions, en vain, le style de Gonçalves. Par contre, nous pouvons fixer notre attention sur des tapisseries de l'époque, et avec raison, puisque les tapisseries de Pastrana lui sont attribuées.

Gonçalves a des particularités stylistiques bien déterminées : une somptuosité lourde, cérémonieuse, presque byzantine; des draperies d'étoffes précieuses, des armures étincelantes, une reproduction exacte du chatoiement de la lumière sur les vêtements et le métal. Les portraits, éclatants de force, réalistes, semblent sculptés sur bois et leur forme est modelée par un fort contraste entre les plans clairs et sombres. Pas de figiolage, mais une peinture sommaire à larges traits,



FIG. 3. — NUNO GONÇALVES. — Le panneau dit « du Roi », du polyptyque de Saint Vincent. Lisbonne.





FIG. 4. — Les trois couronnements, détail.  
Tapisserie. Sens.

clairement exécutée « *alla prima* ». Leur expression est sévère, chez les saints et les personnes royales extrêmement mélancoliques : commissure tombante des lèvres, paupières lourdes, sourcils relevés.

Enfin le style de Gonçalves se distingue par une certaine mollesse dans les silhouettes. Gonçalves ne réussit pas à dessiner un corps humain vraiment plastique, un corps en chair et en os, un ensemble parfaitement organique. Cette faiblesse se montre distinctement dans le chevalier agenouillé à droite du saint, dans le panneau dit *de l'Archevêque*. Ce n'est qu'une tête posée sur une armure vide. Il en est de même quand il s'agit des raccourcis. Cela provient d'un défaut de conception de l'espace. Les tableaux sont conçus en deux dimensions seulement (fig. 2).

Il est d'usage que l'histoire de l'art traite de la peinture et de la tapisserie indépendamment l'une de l'autre, la peinture comme art original, la tapisserie comme art de reproduction, au lieu de les considérer

comme deux aspects d'un même art. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'on les met en relation et jusqu'ici on a, « *in casu* », négligé de voir que c'est probablement dans les tapisseries qu'il faut rechercher les œuvres qui manquent dans la production de Gonçalves.



FIG. 5. — Les trois couronnements, détail.  
Tapisserie. Sens.

*Les trois Couronnements* sont étudiés tout particulièrement, parce qu'il s'agit d'une œuvre d'art magnifique et parce que nous y trouvons un cas de reproduction directe d'un personnage caractéristique. Mais, il y a d'autres tapisseries que l'on peut, avec autant de certitude, attribuer à Gonçalves. D'abord une tapisserie d'*Es-ther* à Nancy<sup>2</sup>; puis plusieurs tapisseries que l'on a, précédemment, groupées comme étant l'œuvre d'un même artiste, sans cependant les mettre en relation avec Gonçalves<sup>3</sup>. Il faut enfin citer les tapisseries représentant les batailles célèbres, parmi lesquelles les tapisseries de Pas-

Si l'on examine une des plus merveilleuses tapisseries de l'époque, *Les trois Couronnements*, de Sens, et que l'on compare l'ensemble aussi bien que les détails, avec *l'autel* on ne peut douter qu'il s'agisse du même artiste. La ressemblance est si frappante qu'elle repose sur autre chose que l'époque seulement. Sur la tapisserie, nous trouvons entièrement développés les mêmes attributs, la somptuosité cérémonieuse et lourde, les physionomies tristes, la faiblesse de plastique des corps, les doigts effilés (fig. 1 et 2). Et si nous étudions un personnage en particulier, la femme près de la colonne, à gauche du *Couronnement de Batseba* par exemple, nous notons qu'elle est presque la reproduction exacte de la reine dans le panneau de *l'autel* appelé *du Roi* (fig. 3 et 4).



FIG. 6. — Les trois couronnements, détail.  
Tapisserie. Sens.

2. SOIL, *les Tapisseries de Tournai*, p. 240.

3. AÖBEL, *Die Wandteppiche*, I, pp. 148 et 267, tt., II, pp. 22 et 200; SCHMITZ, *Bildteppiche*, p. 196.



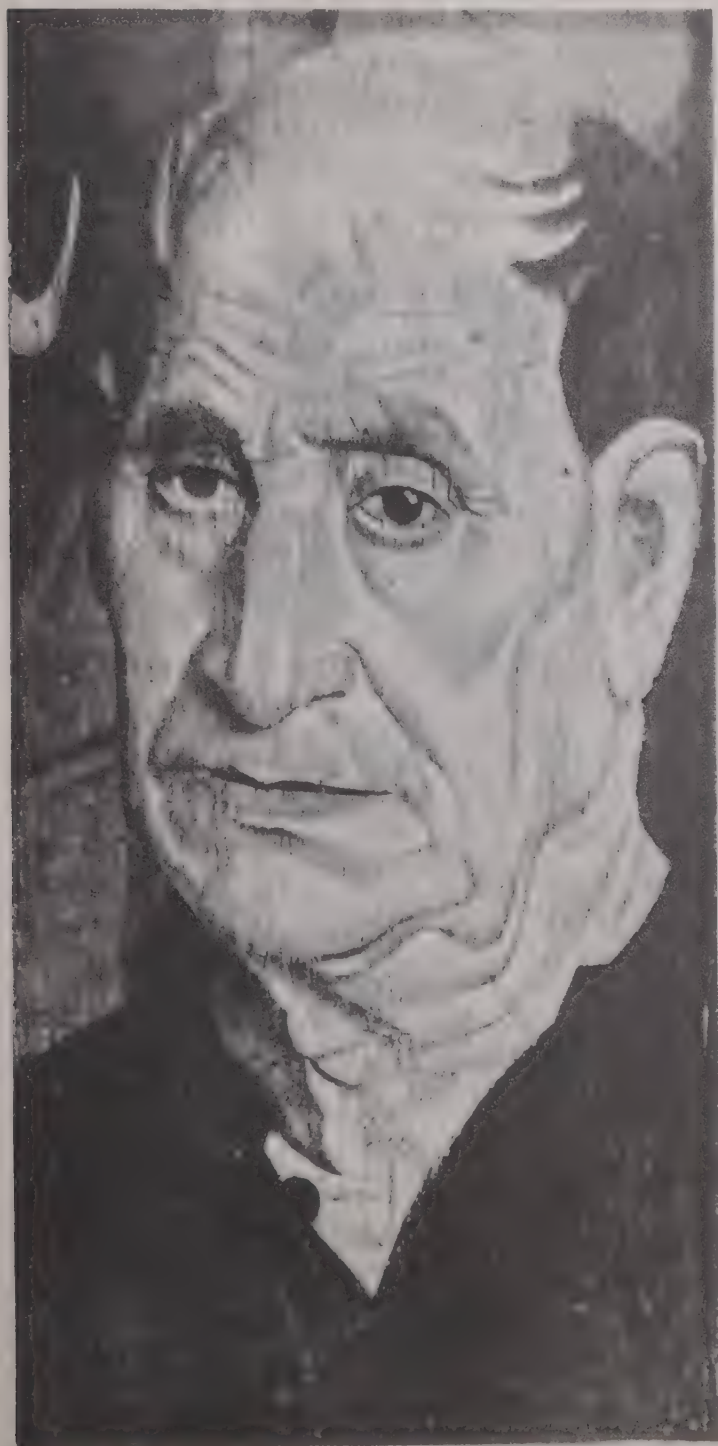


FIG. 7. — NUÑO GONÇALVES. — Le panneau dit « du Roi », détail. Lisbonne.

trana, ainsi que nous l'avons dit plus haut, sont attribuées à Gonçalves. Ces nombreux éléments méritent une étude plus approfondie, malheureusement difficile à mener : il nous manque un ouvrage fondamental, un *Corpus Tappitorum*.

Le but de cette étude doit être de déterminer la position de Gonçalves dans l'art de la tapisserie de l'époque. Bien des signes déjà indiquent qu'il a été un grand dessinateur de « cartons » de tapisseries. Mais, d'autres perspectives s'ouvrent encore : un grand nombre de détails dans *l'autel*, font penser que d'une façon ou de l'autre, il est très proche de la tapisserie. On ne pense pas, ici, au caractère décoratif des panneaux, mais plutôt à la manière de modeler les physionomies, avec de larges plans de lumière et d'ombre. Cela rappelle moins la peinture de l'époque que les tapisseries contemporaines, où la forme, pour des raisons techniques est souvent simplifiée. Il faut compter avec la possibilité que l'autel qui a été peint « *alla prima* », et évidemment très vite, n'est pas conçu comme une peinture, mais comme une tapisserie, et qu'il est peint d'après un carton de tapisserie dont l'exécution aurait été retardée

ou abandonnée<sup>4</sup> (fig. 5, 6 et 7). Ainsi est mise en question la hiérarchie traditionnelle des arts, qui a eu de grandes conséquences pour les recherches. Peut-être faut-il accorder la première place à la tapisserie? En tout cas, ces deux arts sont inséparables et peuvent s'expliquer réciproquement surtout à l'époque dont il est question ici.

HENRIK BRAMSEN.



FIG. 8. — NICOLAS FROMENT. — Résurrection de Lazare, panneau central du triptyque. Florence, Musée des Offices

RÉSUMÉ : *Attributions to Nuño Gonçalves.*

M. Bramsen discusses and confirms the attribution to Nuño Gonçalves of the six pannels of the *autel de Saint Vincent*, Lisboa. Then, continuing his research in the scope of Tapestry, the author rediscovers in the *Tapisserie des Trois Couronnements*, Sens, France, the same heavy gorgeousness, the same hacked out faces, their same melancolic expression, as in the *autel de Saint Vincent*.

4. REYNALDO DOS SANTOS, *Os primitivos portugueses*, Lisboa, 1940, p. 45.



A NEWLY  
DISCOVERED PAINTING  
BY  
AMBROSIUS BENSON

RECENTLY Pierre de Lagarde Boal, retired from a long career of diplomatic service in the State Department, opened to the public a small family chapel which had been built in 1917-1918 by his father, the late Colonel Theodore Davis Boal. The chapel, made of stone, is located in Boalsburg, Pennsylvania (Centre County) and is called the Christopher Columbus Family Chapel because its contents in church furniture, sculptures, paintings and documents came to Colonel Boal through relatives in Spain who were descendants of Christopher Columbus. The material was sent from the Columbus family chapel in Madrid, and installed in 1919, in accordance with the will of la señora doña Victoria Colón de Montalvo, who was related to Colonel Boal's wife. The objects in the chapel date from the sixteenth century and later, some of them having been acquired when the family home was at Llamas del Moro, in the Asturias<sup>1</sup>.

Among the works that give luster to the chapel is a Flemish painting of the

---

1. Information furnished by Pierre Boal.

*Lamentation Over Christ* (fig. 1)<sup>2</sup>. It may have come into the possession of this branch of the Columbus family in the sixteenth century. Painted on an oak panel, it is 35½ inches high and 24 inches wide (90.3 × 61 cm.). The seven figures carefully arranged across the foreground represent St. John the Evangelist, the Virgin Mary, Joseph of Arimathea, Christ, Nicodemus, Mary Magdalene, and Mary the mother of James. On the ground in front of the figures lie several instruments of the Passion: pliers, nails, hammer and the crown of thorns. The artist has placed the cross and the ladder leaning against it on the left-hand side so that the spectator has an unobstructed view of Jerusalem in the background—an arrangement which had been used earlier by Petrus Christus and others<sup>3</sup>.

In the middle distance a tiny group of persons on foot and on horseback is seen returning toward the gate of the city. Jerusalem is shown as a complex mass of buildings with an "onion dome" near the center and with other smaller domes which are designed to suggest an Oriental city. This representation of the city has its sources in much earlier Flemish pictures, such as Hubert van Eyck's *Three Marys at the Tomb*, now in the van Beuningen Collection at Vierhouten, Holland<sup>4</sup>. There are also several Gothic details, such as a spire and a pointed arch. The entrance gate, however, with its semi-circular arch under a gable, is Romanesque, as are most of the other details: paired semi-circular arches under a larger round-headed embracing arch and thin vertical slits in heavy tower walls. The city fades out in an atmospheric perspective effect against a landscape background of low hills and darkening sky.

The figure painting reflects many fifteenth century Flemish traditions: the solicitous figure of St. John with his arm around a grieving Mary, which calls to mind the paintings of Rogier van der Weyden; the strong, bearded figure of Joseph; the reflective, melancholy Nicodemus. In the kneeling Mary Magdalene the artist has appropriated a peculiar clasped-hands gesture from Rogier van der Weyden's *Deposition*, now in the Prado in Madrid<sup>5</sup>. "The other Mary," standing at the right, raises her hand to her face in a gesture of grief which appears at an earlier date in pictures by Memling, Gerard David and others<sup>6</sup>.

The twisted figure of Christ, however, which cuts across the panel and unites the two groups, shows an emphasis on modeling, a building up of form by chiaroscuro, that seems to be more definitely an expression of sixteenth century style and the result of the gradual penetration into northern Europe of Italian Renaissance conceptions. Nevertheless, it must not be forgotten that there were fifteenth century Flemish painters—the van Eycks, Christus and David among others—whose

2. Photographs: Photographic Services of the Pennsylvania State University.

3. See MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, Leyden, 1934, I, Pls. LX, LXIX.

4. *Op. cit.*, vol. I, Pl. XXXI. Formerly in the Cook Collection at Richmond, England.

5. *Ibid.*, vol. II, Pl. II.

6. *Ibid.*, vol. VI, Pl. LXX.





FIG. 1.—A. BENSON.—Lamentation, Boalsburg, Pennsylvania  
(Phot. Robert S. Reese.)

styles show a strong feeling for rounded modeling. Although the figure of Christ is angular and stiff, it also has a good deal of softness and a feeling of fleshiness. The conception and character of the figure bring to mind the carefully rendered figure of Christ in the *Lamentation* by Quentin Massys, painted between 1508 and 1511, and now in the Antwerp Museum <sup>7</sup>.

Several figures in the Boal panel are short and stocky, with heavy features and thick fingers. Feeling is conveyed by means of time-honored attitudes and gestures and by downcast eyes and drooping mouths. The women are rather conventional. In contrast, the men are full of character, especially Joseph, who has the appearance of being at one and the same time a portrait done from life and the embodiment of a traditional type—a fusion of concreteness and ideality characteristic of Flemish art. Interest is concentrated at the left where four important heads are grouped close together. In a detail of these heads it is possible to see something of the quality of the painting (fig. 2).

The Boalsburg panel is rather dark, sober and resonant in its tones with a few intense accents—the sandal of Nicodemus, for instance, is bright orange. At the left and right the mantles of St. John and the standing Mary are strong red. Yellow-brown in the Virgin's costume is balanced by yellow-gold in the cloak that has fallen to the ground beside the kneeling Mary Magdalene. The dark green of the kneeling Mary's dress goes effectively both with the standing Mary's red mantle and the brown-purple and purple-red of Nicodemus' costume. Those tones, in turn, harmonize with the dull purple of Joseph's costume and with his purple-red hat. The flesh tones of Christ are more grey than the rosy and ruddy cheeks of the living figures. The blue-white of headdresses and loin cloth are three light, relieving notes in the prevailing dark tonality. The linen cloth is cream colored. In the foreground, light tan earth and stones, painted with something of the illusionistic skill first developed by the van Eycks, are in harmony with the yellow cloth and with the amber tone of Jerusalem in the background. The overlapping planes of the middle distance are neutral green in color. Behind the tawny colored city, the white of the lower sky shades into dun color at the top.

One further small detail may be noted. At the bottom edge of the Boal painting a dark area thrusts back and is cut across sharply by a much lighter area which has almost the appearance of a sheet of heavy cloth pulled down toward the darker corner. This device, which also appears in the work of David, is used in a similar emphatic way in pictures by the "Master of 1518." *The Visitation* and *The Flight into Egypt* in the National Gallery, London, are examples <sup>8</sup>.

The stress and strain of four centuries are visible in the cracks that mark the vertical joints between the boards that make up the panel. The panel is backed by a cradle and placed in a modern green and gilt frame.

7. *Ibid.*, vol. VII, Pl. I.

8. *Ibid.*, vol. XI, Pls. XXXIV, XXXV.





FIG. 2. — A. BENSON.—Lamentation, details (see fig. 1) Boalsburg, Pa.  
(Phot. Robert S. Beese.)

\*\*\*

The Boal *Lamentation* has the appearance of being a painting of about 1500. Who might have painted it? For a long time the picture had been attributed to the "Master of Hoogstraten." To the present writer it seemed rather to be the work of a follower of Gerard David. A European scholar, who was willing to make an informal guess, suggested that it might have been painted by a follower of Quentin Massys. Photographs were submitted to Dr. Max J. Friedländer, the foremost authority in the field of Flemish painting. Dr. Friedländer, who

is now ninety years of age, was kind enough to give his opinion. In reply he wrote: "This important work is, as far as I can judge from the photos, a work by *Ambrosius Benson*."

Benson was a member of the painters' guild of Bruges, in which he held various positions, from 1519 until his death in 1550. According to the documents, however, he came from Lombardy and it is possible that he spent some time in Spain<sup>9</sup>. His first name, Ambrosius, would seem to connect him with Milan, the home of

9. *Flemish Painting*, catalogue of the Worcester-Philadelphia Exhibition of Flemish Painting, Philadelphia, 1939, p. 47; M. DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispanico*, t. III, 1940, p. 290. Unfortunately we could not consult M. Georges Marlier's book on Benson, just published when we were reading our proofs.



FIG. 3. A. BENSON. —Lamentation over Christ. Prado Museum.  
(Photograph courtesy of Mas, Barcelona.)

St. Ambrose. Although it may be that an Italian name was changed to Benson when he settled in Bruges, it is also possible that his family, living in northern Italy, may have come from northern Europe. The records show several spellings—Bensoen and Bentsoen among them—which suggest a northern origin<sup>10</sup>.

On the other hand, the fact that he grew up in southern Europe seems to have facilitated contact with Spain and Italy, where many of his paintings are to be found. Of about sixty-six pictures catalogued in Friedländer's *Altniederländische Malerei*, about eleven works are in Spanish museums and collections or came from collections in Spain. In addition, several pictures are listed as being in northern Italy<sup>11</sup>. Benson is especially well represented in Segovia where there are—or were—several large altarpieces from his hand. A polyptych, formerly owned by the monastery of Santa Cruz in Segovia, is now in the Prado in Madrid. One of its seven panels represents the *Lamentation* (Friedländer, *Altnieder-*

10. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, XI, pp. 102-107. Most of the documentary information comes from Friedländer. The conjecture about Benson's possible family connection with northern Europe is my own.

11. *Op. cit.*, vol. XI, pp. 141-147.



*ländische Malerei*, XI, Pl. LXXXIV) (fig. 3). The composition is somewhat different from that of the Boal picture, but the same symbols of the Passion appear, and in the same form, though on a larger scale. The figures of Christ in the two pictures are similar, especially the two heads, and the two mourning women in the Prado picture are rather inexpressive, like the two Marys on the right-hand side of the Boalsburg painting. Though placed in the center, the cross is cut off, as it is in Boalsburg, and the horizontal cross-arm is not visible. The scattering of stones on the ground is another point of similarity. A slightly misty landscape stretches back behind the figures, much as it does in the Boalsburg panel.

Among the other pictures of the *Lamentation* attributed to Benson, the one which is closest to the Boal painting in its composition is a smaller (19 X 13 inches), somewhat less interesting variant which forms the central, arched panel of a triptych formerly owned by the Spanish Art Gallery in London (fig. 4). In it Mary the mother of James has been omitted, and an extensive landscape, in the manner of Patenier, appears behind the centrally placed cross<sup>12</sup>.

Still another *Lamentation* by Benson, formerly in the Chillingworth Collection, has an "onion dome" in the background very much like that in the Boal picture<sup>13</sup>.

Since Benson shows a thorough familiarity with the formulas of Flemish art, it is reasonable to suppose that he painted the Boal *Lamentation* some years after he settled down in Bruges in 1519. Although he may not have deliberately painted pictures for export, between 1526 and 1530 he regularly sent his paintings to the winter and spring fairs, where he sometimes showed his pictures in three separate



FIG. 4.—A. BENSON.—Lamentation. London, Spanish Art Gallery.  
(Photograph courtesy of Enriqueta Harris.)

12. Miss Enriqueta Harris, of the Warburg Institute, very kindly sent me a photograph of the Spanish Art Gallery panel. 13. FRIEDLÄNDER, vol. XI, p. 141, no. 234.

stalls. His work came to be scattered around Europe; rather strangely, however, none of it remains in Bruges. The political connections of Spain and Flanders probably explain the number of his works that found their way to Spain, and it is not necessary to suppose that he made a visit to Spain such as Jan van Eyck had made in the fifteenth century. Nevertheless, the fact that Benson left his widow a portrait of a Spaniard is further evidence of his close personal ties with Spain<sup>14</sup>.

The Boal *Lamentation* was probably painted at some time between 1525 and 1543, the only clearly fixed dates in Benson's *œuvre*. A comparison of the strong, rather insistent modeling of Benson's portrait of 1525, which is in the Johnson Collection of the Philadelphia Museum, with the more suave manner of the Boalsburg painting suggests a date closer to that of the pair of portraits painted by Benson in 1543<sup>15</sup>. The Boal picture may have been painted not far from 1535, that is, about the middle of his career of thirty-one years in Bruges.

One of the striking things about Benson's work is the fact that it looks backward rather than forward in time. Some of his pictures, such as the Nuremberg *Holy Family* and the *Mary Magdalene* owned by Dr. Ernst Schwarz in New York, have an Italianate character in their composition, in their heaviness of form and in their brownish tonalities<sup>16</sup>. However, Benson shows little interest in elaborately worked out Italian Renaissance backgrounds and decorative details. He made no effort to exploit the new fashions that were being cultivated in Antwerp and was content to spend his working life in Bruges, which was becoming a secondary center of painting in the sixteenth century. It was in Bruges that he began and ended his career, and it was in Bruges that he came under the influence of Gerard David to whom he owed more than to any other Flemish painter.

There are only about a half dozen Bensons in the United States, almost equally divided between portraits and religious subjects. Among them, the recently discovered Boal painting is of notable interest and, in quality, it compares very favorably with those that remain in Europe. The Boal *Lamentation* is a significant addition to the *œuvre* of Ambrosius Benson<sup>17</sup>.

FRANCIS E. HYSLOP, Jr.

RÉSUMÉ : *Un tableau d'Ambrosius Benson récemment découvert.*

Récemment, Pierre de Lagarde Boal ouvrait au public à Boalsburg (Pennsylvanie), la Christopher Columbus Family Chapel, construite par son père pour contenir les différents chefs-d'œuvre qu'il tenait de parents espagnols, descendants de Christophe Colomb. Parmi les œuvres présentées alors, une *pietà* flamande a retenu l'attention de l'auteur qui, en accord avec l'avis de l'éminent spécialiste d'art flamand le Dr Max J. Friedländer, l'attribue au peintre flamand Ambrosius Benson qui l'aurait peinte aux environs de 1535.

14. THIEME-BECKER, vol. III, p. 351.

15. FRIEDLÄNDER, vol. XI, Pls. XC, XCIII, XCIV.

16. *Op. cit.*, Pl. LXXXV. This is one of two paintings with Benson's initials, A.B. Dr. Ernst Schwarz very graciously sent me photographs of his two BENSONS, *Mary Magdalene* and still another very interesting *Lamentation*.

17. The author wishes to thank Margaretta M. Salinger, Senior Research Fellow at the Metropolitan Museum, who very kindly read the manuscript and made helpful suggestions.



# L'ŒUVRE PEINT DE NICOLAS TOURNIER

## ESSAI DE CATALOGUE

A deux années de distance, deux critiques ont porté sur l'œuvre de Tournier des jugements qui pouvaient paraître contradictoires. Le marquis de Chennevières<sup>1</sup> a loué ce « tempérament délicat » qui apportait « un certain choix de formes » dans les procédés réalistes du Caravage. Théodore Lejeune<sup>2</sup> l'a considéré comme un imitateur du Valentin « ayant réussi des pastiches qui surprennent la bonne foi des amateurs ». Cette contradiction paraît rendre compte des deux manières du peintre : celle de Rome plus proche de son maître, celle de Toulouse plus apparentée aux rigueurs hispaniques. Manières et époques sont loin de correspondre. Si Tournier épure les contours de ses figures féminines, s'il répugne « à exprimer un mouvement énergique et à donner à ses jeunes hommes des allures viriles »<sup>3</sup>, cette élégance aristocratique<sup>4</sup> semble réservée aux images de Jésus-Christ et de ses plus jeunes disciples. Dans ses scènes de l'Evangile, les plus anciennes comme les plus tardives, les vieillards demeurent « naturalistes et même directement plébéiens »<sup>5</sup>. Les peintures de genre conservent jusqu'à la fin la manière caravagesque, voire les modèles romains. Le *Concert* du Louvre (*infra* n° 32) (fig. 7) combine les personnages du *Joueur de flûte* de Brescia (n° 37) (fig. 9) et de la *Vierge* des Augustins (n° 19). Le sujet, plus encore que l'époque, a guidé le choix du style. Les musiciens, les buveurs, les joueurs de cartes conservent ces habits à l'italienne que les peintres romains de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle ont transmis jusqu'au milieu du xvii<sup>e</sup> aux ateliers de l'Europe. Entre 1600 et 1650 le costume ne saurait donner ici aucune approximation.

Tournier qui fut, nous dit-on<sup>6</sup>, le seul élève du Valentin, semble avoir travaillé

avec son maître dans une collaboration que les critiques de nos jours auront peine à concevoir mais qui était coutumière aux ateliers du *seicento*. L'étude comparative des *Reniements de saint Pierre* conservés au Prado et aux Augustins (n° 51) (fig. 11 et 12) laisserait supposer qu'ils avaient pu peindre dans le même tableau des figures différentes, variante originale mais non sans précédent de la répartition du travail de l'atelier. En 1924 M. Hermann Voss<sup>7</sup> pouvait encore écrire : *hatte Valentin in dem Toulouser Maler Tournier einen ihm ziemlich nahekommenden Gefolgsmann*.

Ces remarques nous ont servi à dresser le catalogue ci-dessous. MM. Isarlo<sup>8</sup> et Mesplé<sup>9</sup> n'ont donné que des listes partielles. Mgr Tournier<sup>10</sup> a ensuite rappelé quelques travaux antérieurs, en particulier ceux du baron Desazars<sup>11</sup>. Nous y ajouterons les recherches de Léonce Favatier<sup>12</sup> et le premier article de M. Longhi<sup>13</sup> qui devait être complété par des identifications postérieures<sup>14</sup>. Sur la biographie du peintre, nous renvoyons à notre travail précédent<sup>15</sup> que nous ne faisons que résumer pour l'intelligence de la chronologie du catalogue.

Chassés de Besançon par le parti catholique, les deux fils de Claude Tournier se réfugièrent à Montbéliard, où le duc de Wurtemberg accueillait les sujets protestants du roi d'Espagne. Pierre qui semble le cadet y épousa Marguerite Choutié et de 1583 à 1599, elle lui donna neuf enfants. André qui paraît l'aîné eut, entre 1576 et 1593, de Jeannette, sa femme, six enfants. André Tournier qui est encore à Montbéliard le 5 février 1598 où il assiste au baptême d'un de ses neveux, a sans doute attendu l'Edit de Nantes (13 avril 1598) pour quitter ce lieu de refuge<sup>16</sup>. A Narbonne, dans la grande salle de l'Hôtel de Ville les portraits des Consuls de 1596, de 1600 et de 1603 lui étaient naguère attribués<sup>17</sup>. Ces toiles sont conservées au Musée d'Art et de Céramique, mais les registres du *clavaire* (trésorier) donnent pour 1596 le nom de Jaume Galleri<sup>18</sup>, et sur la peinture de 1603<sup>19</sup> la signature *Car. Galerius Facieb.*<sup>20</sup> est celle de Carles Galleri, peintre du Capitole<sup>21</sup>. On ne saurait maintenir à André Tournier les portraits de l'année 1600 que leur ressemblance de facture et de style<sup>22</sup> incline à attribuer au même artiste que le tableau précédent. Il ne reste rien de l'œuvre attribué par le chevalier Viguier, qui ne semble pas avoir distingué le père et le fils. Le séjour narbonnais d'André ne pourrait être confirmé que par la découverte d'un document et il est permis de douter désormais que le père et le fils fussent établis dans le Bas-Languedoc dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle.

« Fils d'André Tournier et de Jeannette, sa femme », Nicolas avait été présenté au baptême dans l'église réformée de Montbéliard, le 12 juillet 1590, par Nicolas Lalouatte et Béatrix Truchot. Si le premier établissement à Narbonne est désormais dépourvu de preuves, nous ne pouvons douter qu'il n'ait habité Rome de 1619 à 1626 où M. Bousquet, archiviste de l'Aveyron<sup>23</sup>, a relevé son nom sur les *stati d'anime* et où il change quatre fois de paroisse : *San Lorenzo in Lucina* en l'année 1619 où il demeure au *vicolo primo cominciando dalla strada di Condotti fin alla strada della Croce mano dextra*; — *Sant Andrea delle Fratte* (?) en 1620; — *San Lorenzo in Lucina* où il réside à nouveau en 1621-1622, mais dans la *via Vittoria*; — *Santa*





FIG. 1. — NICOLAS TOURNIER. — Juda prosterné devant Joseph (n° 8).  
Narbonne, Cathédrale. Phot. R. Sallis.

*Maria del Popolo* où de 1624 à 1626 il loge à la *Ripetta*. Il est nommé successivement *Nicolo Torniero pitor* (1619), *Nicolo Togniero* (?1620), *Nicolo Tornieri pittore* (1621-1622), *Nicolo francese pittore* (?1624), *Nicolo Tornieri francese pittore* (1626). En 1619 il habite la même maison que le peintre liégeois Gérard Douffet et le sculpteur lorrain David de la Riche<sup>24</sup> lequel en 1624 logera avec le Valentin dans la *via Margutta*. Les familiers de la place du Peuple retrouveront entre le *Pincio* et le *Corso*, voire au *Lungotevere*, ces rues et ces places dont les noms inscrits à nouveau sur des tables de marbre, sont parvenus jusqu'à nous.

A la fin de l'année 1627 Nicolas Tournier réside à Carcassonne et, le 20 décembre, il traite avec le chapitre métropolitain de Narbonne pour l'exécution d'un tableau (n° 2). En 1632, il est établi à Toulouse et il conclut le 13 novembre avec les Consuls de Narbonne un nouveau contrat (n° 5). Il n'a donc pas attendu, comme l'a cru Malliot<sup>25</sup>, l'année 1644 et la mort de Chalette pour s'établir dans notre ville, mais il est permis de penser qu'il hérita d'une partie de sa clientèle. La plupart de ses

grands ouvrages sont postérieurs à cette année et les peintures des Pénitents Noirs (n° 10-14) qui furent livrées aux alentours de 1656-1657 termineront le premier chef de ce catalogue :

I. — LES PEINTURES D'HISTOIRE QUI PEUVENT ÊTRE DATÉES, soit par un contrat, soit par une signature, soit par l'époque de la construction ou de la décoration de l'édifice sont énumérées dans l'ordre chronologique de leur exécution :

1. *L'Entrée de Louis XIII à Carcassonne* était signalée dans la maison commune de cette ville par Joseph Malliot <sup>26</sup> qui l'estimait « son plus beau morceau ». En 1793 avant que le tableau ne fût brûlé, Gamelin aurait obtenu la permission de découper les têtes. La date de 1622 donnée par M. Isarlo <sup>27</sup> et par Mgr Tournier <sup>28</sup> n'est pas celle de l'exécution de la peinture, mais celle de l'entrée du roi. Nous savons que Tournier est encore à Rome en 1626 et cet ouvrage ne peut être que postérieur à son établissement à Carcassonne.

2. *La Vierge et l'Enfant avec le saint Esprit, sainte Madeleine et sainte Catherine*, peint sur une toile ronde pour le maître-autel de l'église Métropolitaine de Narbonne et sur le même retable que la *Résurrection de Lazare* de Sebastiano del Piombo <sup>29</sup>. Le 20 décembre 1627 « lesdits sieurs du chapitre ont baillé par pris « faict à sieur Nycolas Tournier, maître peintre, natif de la ville de Montbéliard, rési-  
« dant à présent à Carcassonne, présent stipulant et acceptant à faire le tableau de  
« l'autel qui est dans le cœur, derrière le grand autel de l'église Saint-Just, qui sera à  
« l'huile, composée de l'ymage de Nostre-Dame assise, tenant le petit Jésus; d'ung  
« costé l'ymage Sainte Catherine, et de l'autre l'ymage de Magdelaine, de la mesme  
« grandeur qu'elles sont de present; et au dessus de celle de Nostre-Dame, le Saint-  
« Esprit, le tout sur de bonne toile, et de la grandeur du tableau qui est de présent  
« posé sur ung quadre rond doré d'environ quatre doictz, avec des peintures comme  
« celles du retable du Lazare selon l'ordre de la chapelle, et modelle qu'il en a bailhé  
« ausdits sieurs, de luy signé. Plus, azurera le ciel de ladite chappelle parsemé  
« d'estoilles, et marbrer les molleures à l'huile, avec les enrichissements nécessaires;  
« comme aussi peindre à l'huile, à colleur de marbre diversifié et enrichi, les piliers  
« qui sont à ladite chappelle. Pareillement peindra au dehors le dessus de ladite chap-  
« pelle marbré et diversifié à l'huile, et dorer les trois testes qui sont à l'une desdites  
« armoiries, et azurer le champ d'icelles, et les autres qui sont du chappitre, faire la  
« croix rouge et le champ d'argent aussi à l'huile, le tout bien et deuement enrichy  
« et fait à perfection, et fornir tous matériaux, et le poser, et rendra ladite entre-  
« prise parfaite, pour et moyennant le prix et somme de 300 livres tournois, payable  
« par tout le présent jour, la moytié; et l'autre moytié, à la fin et perfection de ladite  
« besoigne, qu'il aura faite et parfaite entre cy et six mois » <sup>30</sup>. Erreur de lecture, ou plus probablement faute d'impression, l'*Inventaire* <sup>31</sup> donne le millésime de 1624 que nous avons rapporté nous-même dans notre article précédent <sup>32</sup>. La contradiction justement relevée par M. Sterling <sup>33</sup> entre les *stati d'anime* où M. Bousquet a lu le



nom de Tournier en 1626 et ce bail à besogne que nous savons désormais daté de la fin de l'année 1627, est ainsi résolue.

3. *L'Annonciation* peinte pour les Frères Prêcheurs de Toulouse : « vers le milieu « d'un des côtés de l'église, écrit Malliot <sup>34</sup>, étoit le mausolée de S. Thomas d'Aquin « [...] Il y avait deux autels où Tournier voit peint *la chasteté de S. Thomas récom- « pensée par les anges* (n° 4) et *l'Annonciation* ». De ce tombeau édifié sur le dessin du F. Jean-Raymond Renard, la face orientale a été gravée par Borresi, par Guérard et par un artiste anonyme <sup>35</sup>. Derrière l'un des autels signalés par Malliot, un arc découvre la chasse du Docteur Angélique et l'on ne voit aucune peinture. On pourrait supposer, soit que les tableaux fussent mobiles, soit que ces élévations eussent été gravées peu après l'année 1627 où fut achevé le monument <sup>36</sup> et avant que l'on n'eut envisagé d'y placer des peintures, soit que celles-ci décorassent les faces septentrionales et méridionales.

4. *La Chasteté de saint Thomas d'Aquin* peinte à l'autel, opposé au précédent <sup>37</sup> : « ce saint est lié d'un cordon « par deux anges, il est bien « peint et le fond n'en est pas « noir », écrit Bernard Dupuy du Grez <sup>38</sup>, qui ne cite pas *l'Annonciation*. Dézallier d'Argenville <sup>39</sup> qui a rédigé d'après lui sa notice signale « un ta- « bleau au mausolée de saint « Thomas ».

5. *Quatre consuls de Narbonne avec Louis XIII en Majesté* : le 13 novembre 1632 Jean de Gibron, Bertrand Martin, Jean-Antoine Sigean et Paul Laffon, consuls de Narbonne, chargent Nicolas Tournier, peintre de Toulouse « de faire un « tableau de la hauteur de celui « de l'année passée et de la longueur nécessaire, pour y peindre et figurer lesdits sieurs de « Gibron, Martin, Sigean et « Laffon, consuls, avec leurs « robes consulaires, et la posture « et contenance qu'y sera avisée, « et au milieu l'image du roy



FIG. 2. — N. TOURNIER. — L'ange gardien (n° 15).  
Narbonne, Cathédrale. Phot. R. Sallis.

« séant en son lit de justice, représenté par son sceptre entouré d'oliviers, symbole « de la paix qu'il a donnée à ses sujets par ses armées victorieuses, lesquelles doi-  
« vent être représentées à ses pieds, en trophée, le tout peint à l'huile avec son cadre  
« doré [...] moyennant la somme de 227 livres tournois ». Tournier devait en outre  
faire les portraits à mi-corps des quatre consuls, celui du *clavaire* (trésorier) et celui  
du greffier du consulat <sup>40</sup>. Les deux autres consuls Jean de Cogomblis et César Anglès  
avaient été exilés à la suite du combat de Castelnaudary où venait d'être défait le  
duc de Montmorency. A Toulouse, Jean Chalette a placé au milieu des *capitouls de*  
*1632-1633* l'image de Louis XIII « séant en son lit de justice » <sup>41</sup>.

6. *Le Christ en Croix la Vierge, la Madeleine, saint Jean et saint François de Paule* (T. 4,22 × 2,92) était le retable du maître-autel de l'église des Minimes <sup>42</sup>,  
compté « pour un des meilleurs tableaux de ce peintre » <sup>43</sup>. Il est permis de supposer  
qu'il avait été commandé en l'année 1644 où la délivrance du legs de Charles Des-  
mons permit aux Pères d'ordonner d'importants travaux <sup>44</sup>. Remis au Museum du  
Midi <sup>45</sup> il fut envoyé au Museum National <sup>46</sup>, puis déposé dans les Hospices de

Bicêtre <sup>47</sup> et d'Issy <sup>48</sup>. A la suite  
de l'exposition de l'Orangerie <sup>49</sup>  
il est retourné au Musée du  
Louvre <sup>50</sup>. « N'ayant pas subi de  
« restaurations trop radicales, il  
« présente des rouges, des bleus  
« et des bruns très sombres [...]»  
« tels que la *Descente de Croix*  
« les devait montrer originaire-  
« ment [...]. Le type de saint  
« François de Paule qui accom-  
« pagne les personnages habituels  
« de la Crucifixion est très voi-  
« sin du Valentin. Alors que les  
« autres personnages religieux  
« sont très idéalisés, les types de  
« vieillards paraissent chez Tour-  
« nier plus naturalistes et même  
« directement plébéiens » <sup>51</sup>.

7. *Le Christ en Croix avec la Vierge, saint Jean et un Vieillard agenouillé*, identifié à Narbonne, dans l'église Saint-Paul-Serge, par M. Mesplé <sup>52</sup> qui a souligné les rapports avec le *Christ en Croix* du Louvre (n° 6).



FIG. 3. — N. TOURNIER. — Le Christ mort (n° 22).  
Narbonne, Cathédrale. Phot. R. Sallis.



Mais le vieillard dont la tête se retrouve dans le saint François de Paule ne saurait être Joseph d'Arimatee qui, « disciple de Jésus mais en secret par crainte des Juifs » n'apparaît sur le Calvaire que lorsqu'il a obtenu de Pilate « l'autorisation d'enlever le Corps »<sup>53</sup>.

8. *Juda prosterné devant Joseph* (T. 1,95 × 2,42; fig. 1) conservé dans l'église métropolitaine de Narbonne est signé au bas à gauche : *Tournier fecit Narbonne 1655*. Le nom et le millésime ont été signalés par M. Isarlo<sup>54</sup>.

9. *Juda prosterné devant Joseph* (T. 2,56 × 3,39) conservé à l'église des Minimes est une réplique du précédent<sup>55</sup> et elle comporte de nombreuses variantes non seulement dans les tons beaucoup plus chauds<sup>56</sup>, mais encore dans les pièces des vêtements.

10. *Le Portement de Croix*, l'un des deux tableaux latéraux de l'autel dans l'église des Pénitents Noirs<sup>57</sup>, était le pendant du n° 12. Ce nouveau sanctuaire fut édifié entre 1650 et 1660<sup>58</sup>.

*Le Déluge* et le *Triomphe de Joseph* y furent peints entre le 28 janvier 1656 et le 12 avril 1657 par Hilaire Pader<sup>59</sup>. Cette peinture et les cinq suivantes durent être livrées aux alentours des mêmes années. Ce tableau qui, comme les deux suivants ne comportait que trois figures<sup>60</sup>, fut remis au Musée des Augustins où il n'a pas été retrouvé<sup>61</sup>.

11. *Le Christ en Croix*, tableau d'autel de l'église des Pénitents Noirs, peint comme le précédent vers 1656-1657, n'avait que trois figures<sup>62</sup> et il est permis de supposer que la Vierge et saint Jean étaient au pied de la Croix. « Les Figures principalement de ceux de l'Autel y sont comme dans des niches obscures », écrit Dupuy du Grez<sup>63</sup> qui considère ces trois tableaux comme « les meilleurs dans la manière de Tournier ». Dans l'église précédente, le tableau d'autel peint en 1608 par Jacques de La Carrière figurait le Christ en Croix avec la Vierge, la Madeleine, les saints Jean, Thomas et François<sup>64</sup>.

12. *Le Christ porté au tombeau* (T. 3,05 × 1,54) peint pour l'église des Pénitents Noirs, est conservé au Musée des Augustins<sup>65</sup>. Pendant du n° 10 et livré comme lui vers 1656-1657, il ne saurait, pas plus que le suivant, appartenir, comme



FIG. 4. — N. TOURNIER. — Le martyre de Saint Sébastien (n° 24). Béziers, Musée Fabregat. Phot. Léon Bosc.

l'a cru M. Mesplé<sup>66</sup> à la première époque du peintre. L'élégance de Jésus-Christ et de saint Jean — « un jeune rêveur d'une maigreur aristocratique »<sup>67</sup> — semblent confirmer le style épuré de la vieillesse. Le blason que Damien Garrigues nous avait signalé comme celui des Courtois d'Issus est celui des Courtois de Catel<sup>68</sup>.

13. *La Bataille des Roches Rouges* peinte « à un des côtés de la Nef » dans l'église des Pénitents Noirs est conservée au Musée des Augustins<sup>69</sup>. Vers 1656-1657 comme les précédents. « Sa Bataille, écrit le rubéniste Dupuy du Grez<sup>70</sup>, a « pour fond quelque bois ou noire terrasse : Car on ne sauroit distinguer ce que « c'est, et puis un Ciel Bluatre tout uni. Les figures de cette Bataille, ne paroissent « pas assez grandes pour ce lieu, et à la réserve de la figure de Constantin, qui pétille « par sa draperie rouge et son cheval blanc, ce tableau est trop uni de tons et de « couleurs, et n'a pas d'assez grandes masses de jour et d'ombre : De sorte qu'étant « considéré d'un peu loin, il ressemble à quelque espèce de Cirage, à quoy les Carna- « tions qui sont fort basanées, contribuent beaucoup [...]. Sa bataille de Constantin « n'est qu'un groupe assez confus : Quoy qu'on y remarque de belles figures à « mesure que le naturel dont il s'est servi a été beau. » Dans les recherches d'influences tentées par M. Mesplé<sup>71</sup>, nous abandonnerions volontiers *la Bataille de Constantin* peinte au Vatican par Jules Romain sur les cartons de Raphaël, au profit du *Saint Georges* de Mantegna (Académie de Venise) et des *Batailles* de Paolo Uccello, auxquelles nous ajouterions la *Défaite de Chosroes* (Arezzo, église Saint-François) de Piero della Francesca. Les peintres du *scicento* n'ont pas méconnu ceux du *quattrocento* et au Musée du Louvre, dans le *Combat de Turcs et de Cavaliers* d'Aniello Falcone, on retrouve, avec une accentuation des effets dramatiques, l'influence d'Uccello.

14. *Deux anges thuriféraires* peints dans le sanctuaire de l'église des Pénitents Noirs<sup>72</sup> : « On voit à deux ovales de l'Autel des mêmes Pénitents, du Tafetas chan- « geant, tirant sur la couleur Izabele, qu'il a peint fort naturel et vague, et avec tant « de relief qu'il y a peu de personnes qui n'y soient trompées »<sup>73</sup>. Ce taffetas pourrait être de la tunique des anges<sup>74</sup>. Remis au Museum du Midi et attribués à l'Ecole de Pader<sup>75</sup>, ils furent inscrits le 22 thermidor an X (10 août 1802) sur l'état des tableaux à céder aux églises. En vertu d'un arrêté préfectoral du 3 nivôse an XI (13 janvier 1803), ils furent déposés à Saint-Etienne<sup>76</sup> où ils n'ont pas été retrouvés. — Peint vers 1656-1657 (cf. le n° 10).

15. *L'Ange gardien* (T. 2,40 × 1,90; fig. 2) peint pour l'église des Doctrinaires de Narbonne<sup>77</sup> est déposé dans l'église métropolitaine<sup>78</sup>. M. Sterling<sup>79</sup> suppose une œuvre exécutée peu de temps après le retour du peintre. Nous avons signalé les rapports de cet ouvrage avec le *Christ porté au tombeau*<sup>80</sup> qui fut peint vers 1656-1657 (n° 12). Comparez les chausses et les sandales de l'adolescent avec ceux de Joseph d'Arimathie, le visage et les pieds de l'ange avec ceux de saint Jean.

II. — LES PEINTURES D'HISTOIRE QUI NE PEUVENT ÊTRE DATÉES sont cataloguées dans l'ordre des sujets, sans tenir compte des différences de style





FIG. 5. — N. TOURNIER. — Saint Augustin (n° 25).  
Narbonne, Musée d'Art et de Céramique. Phot. R. Sallis.

qui sont cependant signalées :

16. *Judith tenant la tête d'Holopherne*, prêtée au Salon de 1775 (n° 24) par le président de Sapte<sup>81</sup>.

17. *Cléopâtre*, offerte à la vente en 1784 (n° 13).

18. *La Vierge et l'Enfant*, conservée à la Résidence de Munich et attribuée par M. Longhi<sup>82</sup>, pourrait être une œuvre de la période romaine. Comparez le visage plat de l'Enfant, avec celui des Augustins (n° 19).

19. *La Vierge et l'Enfant* (T. 1,18 × 1,05) provenant de la chapelle de la Trésorerie (place du Salin, aujourd'hui Temple neuf) est conservée au Musée des Augustins<sup>83</sup>. Elle est le prototype de la manière toulousaine : *fra il Caravaggio e Ary Scheffer ... che e quanto dire, addio Caravaggio*<sup>84</sup>. — *E ben*

*lontana dalle idealita pensose di La Tour, e non e da dire quanto dall umanita profonda del Caravaggio*<sup>85</sup>. Cette *Vierge* que Paul Mantz<sup>86</sup> jugeait « un peu dure » est assez proche du *quattrocento*. Le visage plat de l'Enfant est à rapprocher de celui de Munich (n° 18). M. Sterling<sup>87</sup> a décelé une variante des compositions classiques de la Renaissance italienne. La « robe à décolleté drapé » imaginée par Mlle Martin-Méry<sup>88</sup> est inconnue des historiens du costume. La *Vierge* porte une cotte verte et une basquine écarlate fermée par un fichu.

20. *Sinite Parvulos* (T. 1,25 × 1,70) qui provient de la Galerie Corsini, est déposée par l'*Accademia dei Lincei* au Palais Barberini, dans la *Galleria Nazionale d'Arte Antica*. Naguère attribuée au Valentin, elle a été restituée à Tournier par MM. Longhi<sup>89</sup> et Giscaro<sup>90</sup>. L'œuvre pourrait être de la période romaine<sup>91</sup> encore influencée par le Valentin.

21. *Le Christ descendu de la Croix* (T. 3,35 × 1,78) « fort estimé principalement pour le dessin du Christ » était placé « à côté du chœur de Saint Etienne »<sup>92</sup>, probablement dans la chapelle du Saint Sépulcre (aujourd'hui de Sainte Jeanne d'Arc). Il est conservé au Musée des Augustins<sup>93</sup>. M. Ansaldi<sup>94</sup> a cru déceler dans

le coloris et dans les formes flexibles une influence flamande. Dans le visage du deuxième Apôtre de droite sur le *Sinite Parvulos* du Palais Barberini (n° 21), M. Longhi<sup>95</sup> a retrouvé les traits de Nicodème que Roschach<sup>96</sup> a nommé Joseph d'Arimathie et qui n'est certainement pas saint Joseph comme l'a cru Mlle Martin-Méry<sup>97</sup>. Chennevières<sup>98</sup> a loué la Madeleine, « d'une beauté point grossière et d'une tristesse pleine de passion ». Louis Gillet<sup>99</sup> a célébré « ces deux bras qui, de derrière la toile [...] jaillissent de l'ombre et embrassent la croix, ce grand geste de naufragé qui s'élève comme un cri de foi au-dessus du désastre, de la nuit, de la mort ». Mais M. Baderou<sup>100</sup> a remarqué la perspective amincie de la croix. Ces mains sont celles d'un personnage qui la renverse et elles ne sauraient être féminines comme l'a cru Mlle Martin-Méry<sup>101</sup>. Le caractère médiéval de cette peinture a été noté par M. Sterling<sup>102</sup>.

22. *Le Christ mort soutenu par saint Jean et pleuré par la Vierge* (T. 2,15 × 1,74; fig. 3) est conservé dans l'église métropolitaine de Narbonne, où nous avons signalé sa parenté avec *le Christ descendu de la Croix* des Augustins<sup>103</sup>. Cette attribution n'est pas contestée par M. Mesplé<sup>104</sup>.



FIG. 6. — N. TOURNIER. — Saint Dominique prenant la discipline.  
(n° 29). Toulouse, Archevêché.

23. *Le Martyre de saint Etienne* remis au Musée des Augustins<sup>105</sup> est inscrit par Georges<sup>106</sup> parmi les tableaux disparus.

24. *Le Martyre de saint Sébastien* (T. 1,29 × 0,91; fig. 4) déposé par le Tribunal de Commerce de Béziers au Musée Fabrégat était considéré comme la copie d'un original de Ribera conservé « au Musée de Madrid »<sup>107</sup>. Il n'existe aucun rapport entre l'œuvre, exposée au Prado<sup>108</sup> et la peinture de Béziers qui a été restituée à Tournier par M. Longhi<sup>109</sup>. Cette figure ne saurait être le tableau prêté par Granier, tapissier, aux Salons de 1784 (n° 14) et de 1790 (n° 62) : *des bourreaux liant saint Sébastien à un arbre*<sup>110</sup>. Même modèle que le *Joueur de luth* de la collection Gis-caro (n° 35).

25. *Saint Augustin en extase* (T. 0,71 × 0,59; fig. 5) donné en 1864 par les fabriciens de l'église





FIG. 7. — N. TOURNIER. — Le concert (n° 32).  
Paris, Musée du Louvre.

Saint-Sébastien au Musée de Narbonne, naguère rangé dans l'œuvre de Gaspar de Crayer <sup>111</sup> est restitué à Tournier par M. Longhi <sup>112</sup>.

26. *Sainte Catherine*, signalée par le chevalier Viguiier parmi les tableaux non retrouvés, dans l'église métropolitaine de Narbonne.

27. *Saint Benoît*, signalé par le même à Narbonne dans l'église des Augustins, plus tard des Pénitents Blancs.

28. *Saint Georges et saint Charles* signalé par le même chez les Bénédictins, dans le prieuré de Lamourguier <sup>113</sup>, dont l'église est aujourd'hui le dépôt lapidaire du Musée Archéologique de Narbonne.

29. *Saint Dominique prenant la discipline* (T. 1,31 × 1,04; fig. 6) conservé à l'Archevêché de Toulouse. Le modèle est le même que celui du *Christ descendu de la Croix* (n° 19).

30. *Pygmalion et Galatée* était dans la collection du comte Jean Dubarry le pen-



FIG. 8. — N. TOURNIER. — Les joueurs de luth et de guitare (n° 35).  
Toulouse, Collection de M. Giscaro.

dant du n° 38 : « également effet de nuit, c'étoit l'instant où Pigmalion devient amoureux de son ouvrage, on ne sait ce qu'il est devenu », lisons-nous sous la date du 17 pluviôse an II (5 février 1794) dans un rapport de Jean-Paul Lucas<sup>114</sup>.

31. Trois peintures dont le chevalier Viguier n'indique pas les sujets et qui étaient conservées à Narbonne, chez M. de Montjean, ainsi qu'aux maîtres-autels des Doctrinaires et des Pénitents Blancs<sup>115</sup>.

### III. — LES PEINTURES DE GENRE sont des groupes ou des figures isolées.

Ces dernières pourraient être de ces portraits où Dupuy du Grez<sup>116</sup> jugeait le maître incomparable : « Tournier, écrit-il, copioit bien la couleur naturelle, lorsqu'il « faisoit des portraits : Il réussissoit principalement à des personnes de basse condition [...]. On tient qu'il a trop imité le naturel dans ses Tableaux [...]. Ce peintre « avoit le talent merveilleux pour les Portraits, parce qu'il copioit exactement la « nature dans ses figures. »

32. *Le Concert* (T. 1,88 × 2,24; fig. 7) donné par M. G. Wildenstein au Musée





FIG. 9. — N. TOURNIER. Le joueur de flûte (n° 37).  
Brescia, Pinacothèque.

du Louvre <sup>117</sup> a été signalé par M. Isarlo <sup>118</sup> et identifié par M. Sterling qui a remarqué dans la joueuse d'épinette le modèle de la *Vierge* des Augustins <sup>119</sup>. Il faut noter aussi que le jeune homme qui sonne du luth est le *Joueur de flûte* de Brescia (n° 37). Les noms des instruments ont été précisés et confirmés par Mlle Claudie Marcel-Dubois <sup>120</sup>. M. Sterling <sup>121</sup> donne d'après les costumes les dates de 1630-1635. Au Salon de 1751 (n° 30) parut un *tableau représentant un concert*, prêté par le Procureur Général de Bonrepos <sup>122</sup>.

33. *Le Concert* (T. 1,20 × 1,60) identifié à Bourges, au Musée du Berry par M. Longhi <sup>123</sup> était naguère rangé dans l'œuvre de Valentin <sup>124</sup> dont il porte l'influence et dont on décèle les attitudes, voire les accessoires, comme la table de pierre, avec sa corniche à godrons que l'on retrouve dans le *Reniement de Saint-Pierre* (n° 51). M. Heim a supposé une œuvre exécutée dans l'atelier du Valentin, pendant les premières années du séjour à Rome <sup>125</sup>. M. Giscaro <sup>126</sup> a cependant signalé la ressemblance du joueur de viole avec celui du tableau précédent et celle du chanteur avec les *saint Jean* des peintures des Augustins.

34. *Le Concert* conservé à Rome dans la collection de M. le Docteur Briganti et restitué par M. Longhi <sup>127</sup>, paraît appartenir à la période romaine.

35. *Les Joueurs de luth et de guitare* (fig. 8) peinture conservée à Toulouse dans la collection de M. Giscaro. Un *joueur de luth* fut prêté au Salon de 1784 (n° 21) par un collectionneur anonyme et au Salon de 1790 (n° 63) par Granier, tapissier <sup>128</sup>. Le luthiste est le même modèle que le *saint Sébastien* de Béziers (n° 24).

36. *Le Joueur de guitare* conservé à Florence au Musée des Offices sous le nom du Valentin et donné à Tournier par M. Longhi <sup>129</sup>, semble la copie d'une œuvre disparue de ce maître.

37. *Le Joueur de flûte* (fig. 9) exposé à la Pinacothèque de Brescia sous l'attri-



FIG. 10. — L. FINSONIUS (?). — L'adoration des bergers, détail (n° 50).  
Toulouse, Eglise Saint Pierre.



bution de Bartolomeo Manfredi a été restitué à Tournier par M. Longhi<sup>130</sup>. Le même modèle a posé pour le joueur de luth dans le *Concert* du Louvre (n° 32).

38. *La Conversation nocturne*, panneau de bois cintré, fut saisie dans la collection du comte Dubarry, partiellement déposée chez Lacase, rue Boulbonne, le 17 pluviôse an II (5 février 1794) et inventoriée par Jean-Paul Lucas comme une œuvre de Tournier : « un homme et une femme faisant la conversation à la lueur d'une chandelle »<sup>131</sup>. Mais le même Lucas l'inscrivit sur les catalogues du Museum du Midi de la République sous le nom de Robert Tournières : « Un homme et une femme en conversation à la lueur d'une bougie. Ce tableau est bien dans la manière de Scalken et d'une grande vérité »<sup>132</sup>. Roschach l'a cité sous la même attribution : *Homme et femme, effet de nuit, pièce cintrée*<sup>133</sup>. La collection fut restituée aux héritiers de Dubarry et le Musée des Augustins n'a pu conserver ce tableau. Pendant du n° 30.

39. *Des hommes qui mangent à table : partie de quatre*, prêté au Salon de 1751 (n° 36) par le procureur général de Bonrepos.

40. *Des Joueurs*, prêté au même Salon (n° 35) par le même magistrat.

41. *Un Pêcheur* prêté au même Salon (n° 37) par le même magistrat.

42. *Une Pastorale* prêtée au même Salon (n° 48) par le même magistrat<sup>134</sup>, qui exposait sous le numéro suivant (49) une autre *Pastorale*, mais sans nom d'auteur. Le baron Desazars<sup>135</sup> a supposé Tournier.

43. *Un Paysan* dont une copie fut prêtée par M. Thomas au Salon de 1756, n° 7.

44. *Un Petit garçon* prêté par M. Sage en 1763, n° 44.

45. *Deux Paysannes qui portent des fruits*, prêtées par le comte de Bournazel en 1773, n° 66-67.

46. *Le Marchand d'écrevisses*, prêté par M. Gaissac en 1788, n° 57.

47. *Deux tableaux* mis en vente par Abel, tapissier, au Salon de 1770, n° 9.

IV. — LES PEINTURES CONTESTÉES ne sont pas toujours des peintures contestables, mais nous les avons inscrites sous ce quatrième chef soit parce qu'elles ont été antérieurement discutées, soit parce que nous pensons nous-même devoir les retirer de l'œuvre de Tournier :

48. *Le Jugement de Salomon* conservé dans la collection du comte de Schönborn au château de Pommersfelden, naguère attribué au Valentin est donné à Nicolas Tournier<sup>136</sup> sur les conseils de M. Longhi<sup>137</sup>. Nous penserions plutôt à un maître français, dans l'entourage de l'auteur du *Souper d'Emmaüs* (n° 55).

49. *La Nativité de la Vierge* (T. 1,74 × 2,25) qui est conservée à Paris dans la sacristie de Saint-Michel des Batignolles<sup>138</sup> pouvait être, selon M. Yvan Christ<sup>139</sup> « une œuvre espagnole du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, ou une production située autour de « l'atelier toulousain de Nicolas Tournier ». La première hypothèse nous semble plus plausible sans qu'elle puisse cependant nous satisfaire.

50. *L'Adoration des Bergers* (fig. 10) conservée à Toulouse dans l'église Saint-Pierre-des-Chartreux<sup>140</sup> semble avoir été attribuée à Tournier par M. Longhi<sup>141</sup>. Nous penserions plutôt à Finsonius qui a travaillé à Toulouse et dont M. de Celès, conseiller au parlement, devait prêter au Salon de 1767 (n° 91) une *Annonciation* « tableau original de *Lodewicus Tisonius* ». Ce texte du livret est une mauvaise lecture de la signature de *Lodewicus Finsonius* que nous avons retrouvée naguère sur cette même *Annonciation* dans la collection de feu M. Fernand Pifteau.

51. *Le Reniement de saint Pierre* (T. 1,60 × 2,42; fig. 11) déposé au Musée des Augustins pourrait se rattacher à l'époque romaine de Nicolas Tournier<sup>142</sup>. M. Bazin<sup>143</sup> a supposé une copie d'après le Valentin. Il faut écarter la peinture conservée à Naples dans la Chartreuse de San Martino que M. Longhi<sup>144</sup> a retirée au Valentin pour l'attribuer à un anonyme franco-flamand vers 1630, ainsi qu'une autre *Negazione di San Pietro* qui est à Florence dans la collection de M. le Docteur Frascione et qui a été exposée à Milan comme une œuvre du Valentin<sup>145</sup>. Naguère attribué au même peintre, le *Reniement de saint Pierre* conservé à Rome dans la Galleria Nazionale, est aujourd'hui restitué à Mattia Preti, dont l'atelier en a donné une réplique au Musée des Beaux-Arts de Carcassonne. De la peinture des Augustins, on retrouve la table, les vêtements et six personnages masculins dans un autre *Reniement* (T. 1,72 × 2,52; fig. 12) que les catalogues du Musée du Prado<sup>146</sup> donnent au Valentin. Un *Reniement de saint Pierre* par Tournier fut mis en vente dans l'atelier de Jean-Baptiste Despax<sup>147</sup>.

52. *Le Christ en Croix entre les deux larrons* (T. 1,07 × 0,76) conservé dans la Basilique de la Daurade et attribué par M. Mesplé<sup>148</sup>, semble l'œuvre d'un atelier flamand de la fin du xvi<sup>e</sup> ou du début du xvii<sup>e</sup> siècle.

53. *Le Christ en Croix avec la Vierge, saint Jean et la Madeleine* (T. 1,50 × 2,60) conservé à la Basilique de la Daurade, est rangé dans l'œuvre du peintre par M. Isarlo<sup>149</sup> et par Mgr Tournier<sup>150</sup> qui pensait y retrouver le *Crucifix* du maître-autel des Pénitents Noirs (n° 11). Inscrite avant son nettoyage au catalogue de la première exposition de *l'Age d'Or de la Peinture toulousaine*<sup>151</sup>, cette peinture s'est révélée comme une œuvre du xix<sup>e</sup> siècle<sup>152</sup> et elle a été retirée sur notre aveu<sup>153</sup>.

54. *Le Christ mort* (T. 1,27 × 1,77) conservé à Londres à la *National Gallery* où l'ancienne attribution à Ribera<sup>154</sup> que M. Mesplé<sup>155</sup> a crue maintenue sans restrictions, a été abandonnée dans les catalogues au profit de Massimo Stanzioni<sup>156</sup>. L'auteur de cette peinture que nous avons pensé pouvoir être Nicolas Tournier<sup>157</sup> ne peut être ni Ribera, ni Stanzioni, mais un Sévillan du début du siècle.

55. *Le Souper d'Emmaüs* (T. 0,24 × 1,54), conservé à Nantes au Musée des Beaux-Arts<sup>158</sup>, naguère donné au Valentin<sup>159</sup>, a été attribué par M. Sterling<sup>160</sup> et nous l'avons nous-même exposé sous cette attribution<sup>161</sup> contestée par MM. Mesplé<sup>162</sup> et Isarlo<sup>163</sup>, voire par M. Longhi<sup>164</sup>, qui suppose un autre caravagiste français. M. Ansaldi a remarqué que l'œuvre représente bien le passage du style du Valentin à celui de Tournier<sup>165</sup>, c'est-à-dire à sa manière languedocienne. Nous devons observer





FIG. 11. — N. TOURNIER ET VALENTIN (?). — Le reniement de Saint Pierre (n° 51).  
Toulouse, Musée des Augustins.

cependant que les pièces de menuiserie — tabouret, bancs et pieds-de-table — sont étrangères au Languedoc dont le mobilier demeure hispanique. Leur style nous engagerait à supposer un atelier des provinces de langue d'oïl. Mais si l'attribution peut être contestée, les analyses de M. Sterling<sup>166</sup> demeurent le meilleur jalon de nos études, car elles montrent qu'il faut rechercher l'auteur du *Souper d'Emmaüs* parmi les peintres les plus proches de Nicolas Tournier.

56. *La Madeleine pénitente* (T. 0,68 × 0,55) qui est conservée dans la collection de M. le Baron de Puymaurin<sup>167</sup> et que nous avons cru pouvoir confondre avec la peinture exposée en 1784 (n° 15) au Salon du Capitole s'est révélée après dévernissage, étrangère à l'atelier de Nicolas Tournier et nous nous rallions sur ce point aux conclusions de MM. Mesplé<sup>168</sup> et Isarlo<sup>169</sup>.

57. *Hercule entre le Vice et la Vertu* prêté par le procureur général de Bonrepos en 1751 (n° 31) et en 1784 (n° 3). Cf. *infra* le n° 60.

58. *Hercule filant auprès d'Omphale* prêté par le même en 1751 (n° 33) et en 1784 (n° 2). Cf. *infra* le n° 60.

59. *Hercule arrachant les ailes de l'Amour* prêté par le même en 1751 (n° 34) et en 1784 (n° 1). Cf. le suiv.

60. *Hercule jetant à la mer Lychas*, prêté par le président de Rességuier en 1759 (n° 12). Cette peinture et les trois précédentes sont données dans les livrets comme des œuvres de Tournier<sup>170</sup>. Mais ces quatre sujets sont parmi ceux qui manquent au Musée du Prado dans la suite des dix *Travaux ou Scènes de la vie d'Hercule*, peinte par Zurbaran pour le palais du Retiro<sup>171</sup>. Les critiques toulousains qui en 1751 ne connaissaient guère le maître andalou attribuaient volontiers à Tournier les peintures ténébreuses de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Le rapprochement des sujets ne saurait cependant nous suffire et il faudrait avoir retrouvé ces panneaux pour savoir s'ils peuvent s'ajouter à la suite peut-être incomplète<sup>172</sup> du Prado. La quittance signée le 13 novembre 1634 par Francisco de Zurbaran, indique d'ailleurs *la obra de los diez quadros de las Fuerças de Hercules*<sup>173</sup> qui à partir de l'année 1703 se retrouvent dans les inventaires du Retiro<sup>174</sup>. Il faudrait donc supposer que ces quatre peintures fussent les esquisses des sujets qui manquaient au *Salon de Reinos*.

61. *Deux Buveurs en demi-figures* conservés à Modène, au Museo Estense et



FIG. 12. — N. TOURNIER ET VALENTIN (?). — Le reniement de Saint Pierre (n° 51).  
Madrid, Musée du Prado. Phot. Museo del Prado, Madrid.



attribués, avec un point d'interrogation, par M. Longhi <sup>175</sup>. Ces deux tableaux nous semblent étrangers à Tournier.

62. *Le Corps de Garde* conservé à Dresde, au château de Pillnitz, attribué naguère à Manfredi et par M. Longhi <sup>176</sup> à Tournier. L'attribution est rejetée par M. Sterling <sup>177</sup>.

63. *Trois jeunes Paysannes jouant sur des rochers*, dessin au lavis (0,23 × 0,17), conservé à Salzbourg, au Musée Carolino-Augustéum, et signé *J. J. Tournier fecit* <sup>178</sup>. Mentionné par Thieme et Becker <sup>179</sup> dans l'article consacré à Nicolas sous le chef de Jean-Jacques Tournier.

64. *Fleurs dans un vase* (T. 0,63 × 0,53) conservé à Lyon au Musée des Beaux-Arts et signé en 1821 par Jean-Ulrich Tournier <sup>180</sup>. Rangé par Guédy <sup>181</sup> dans l'œuvre du maître toulousain.

\*  
\*\*

Ce n'est ici que l'essai d'un catalogue et nous réservons à un autre ouvrage l'étude des ressemblances qui ne sont pas toujours des influences. Nous avons nommé Zariñena <sup>182</sup>, et M. Cassou <sup>183</sup> a pu écrire que l'émotion qui se dégage des images religieuses de Tournier « les rend comparables à certains tableaux espagnols. C'est le même accent, c'est le même pathétique ». Louis Gillet <sup>184</sup> avait déjà célébré de la sorte le *Christ descendu de la Croix* (n° 21) : « une méditation, une grande élegie qui ne « serait pas plus touchante, mais qui serait célèbre, si on la trouvait à Séville, signée « de Roëlas ou d'Alonso Caño ». Nous ne saurions douter désormais que Tournier n'ait connu Valentin ou Manfredi mais ses affinités espagnoles exigent des développements plus abondants. Nous devons seulement remercier les personnalités qui ont bien voulu nous aider dans la préparation de ce catalogue : S.E. Mgr Garrone, archevêque de Toulouse, MM. Nolfo di Carpegna, Maccori, Ansaldi, Thoma, Mayer-Meintschel, Sterling, Bousquet, Viguiet, Guiraud, Chomel, Mesplé, Prin, Gaudibert et Giscaro.

ROBERT MESURET.

## NOTES

1. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*, IV, Paris, 1862, p. 201.
2. *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux*, I, Paris, 1864, p. 160.
3. H. BADEROU, *Quelques œuvres de l'école toulousaine du XVII<sup>e</sup> siècle* in *Revue de l'Art ancien et moderne*, LXX, 1936, p. 150.
4. CHENNEVIÈRES-POINTEL, IV, p. 238.
5. CH. STERLING, *les Peintres de la Réalité en France au XVII<sup>e</sup> siècle : les Enseignements d'une Exposition* in *Revue de l'Art ancien et moderne*, LXVII, 1935, p. 52.
6. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, IV, Paris, 1762, p. 47.
7. *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1924, p. 453.
8. *Caravage et le Caravagisme européen*, II, Aix, 1941, pp. 237-239.
9. *A travers l'art toulousain : hommes et œuvres*, Toulouse, 1942, pp. 23-27. — *Une Ecole de Peinture provinciale française au XVII<sup>e</sup> siècle : l'Ecole de Toulouse* in *Gazette des Beaux-Arts*, 1949, pp. 201-203. — *Arts*, 24 février 1950.
10. *Etudes toulousaines*, Toulouse, 1943, p. 15 (Extr. du *Recueil de l'Académie des Jeux floraux*). — *Journal de Toulouse*, 17 janv. 1943.
11. *L'Art à Toulouse. Ses Enseignements professionnels pendant l'ère moderne* in *Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse*, 1904, p. 255.
12. *La Vie municipale à Narbonne au XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Bulletin de la Commission Archéologique de Narbonne*, 1901, pp. 413 ss.
13. *I Pittori della Realta in Francia ovvero i Caravaggeschi Francesi del Seicento* in *l'Italia Letteraria*, 19 janv. 1935, pp. 1-6.
14. *Ultimi Studi sul Caravaggio et la sua cerchia* in *Proporzioni*, I, 1943, p. 50, n. 46.
15. R. MESURET, *l'Acte de baptême de Nicolas Tournier* in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1951, pp. 13-18 (avec la bibliographie).
16. R. MESURET, *l'Acte de baptême*, pp. 13-14. — P. ROMANE-MUSCULUS, *Artistes et ouvriers d'art protestants à Toulouse pendant l'intolérance*, Montauban, 1956, pp. 5-6 (Extr. des *Actes du Congrès des Sociétés Savantes*, 1954).
17. Notice de Jacques Viguier, seigneur de l'Estagnol, rapp. par J. FAVATIER, *la Vie municipale à Narbonne au XVII<sup>e</sup> siècle* in *Bulletin de la Commission Archéologique de Narbonne*, V, 1901, p. 454.
18. L. BERTHOMIEU, *Musée de Narbonne. Catalogue descriptif et annoté des Peintures et Sculptures*, Toulouse, 1923, n° 1.
19. BERTHOMIEU, n° 3.
20. Récemment découverte à la suite d'un nettoyage par M. Viguier.
21. *Les Enlumineurs du Capitole de 1205 à 1610*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1955, pp. 95-97.
22. BERTHOMIEU, n° 7.
23. Les précisions données ci-dessous sont extraites de sa thèse ms. Il a eu la bonté de les transcrire lui-même et de nous autoriser à les publier.
24. J. BOUSQUET, *Documents sur le séjour de Simon Vouet à Rome* in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'Ecole française de Rome*, 1952, p. 290.
25. Bibl. mun., ms. 998, p. 461.
26. Bibl. mun. de Toulouse, ms. 998, p. 464.
27. *Caravage et le Caravagisme*, p. 237 (avec une erreur de cote et de pagination pour le ms. préc.).
28. *Etudes toulousaines*, p. 12, n. 1.
29. Aujourd'hui à Londres, à la *National Gallery* (cat. 1929, n° 1).
30. Archives de l'Aude, G 39, f. 45.
31. L. BLOCH et J. DOINEL, *Inventaire sommaire des Archives départementales antérieures à 1790*. Aude, III, Carcassonne, 1900, p. 65.
32. *L'Acte de baptême*, p. 15.
33. *Il Seicento europeo*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1956-1957.
34. Bibl. mun. de Toulouse, ms. 998, f. 188.



35. Musée Paul-Dupuy, 2.352.
36. E. LAMBERT, *l'Eglise et le Couvent des Jacobins de Toulouse et l'Architecture dominicaine en France*, Paris, 1947, p. 40.
37. Bibl. mun. de Toulouse, ms. 998, f. 188.
38. *Traité sur la Peinture pour en apprendre la Théorie et se perfectionner dans la Pratique*, Toulouse, 1699, pp. 214-215.
39. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. IV, Paris, 1762, p. 47.
40. L. FAVATIER, *la Vie municipale à Narbonne*, 1901, pp. 413-415. — Baron DESAZARS, *l'Art à Toulouse. Ses Enseignements professionnels*, 1904, p. 255. — Cl. TOURNIER, *Etudes toulousaines*, p. 15. — MESURET, *l'Acte de baptême*, p. 15.
41. Conservé aux Archives municipales (cf. *les Enlumineurs du Capitole de 1610 à 1790*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1956, n° 11).
42. Bibl. mun. de Toulouse, ms. 998, p. 301.
43. DUPUY DU GREZ, *Traité sur la Peinture*, p. 214.
44. R. CORRAZE, in *l'Auta*, janvier 1941, p. 12.
45. *Cat. Lucas*, an III, n° 83.
46. H. BADEROU, *Un Echange d'œuvres d'art entre les Musées de Paris et de Province sous la Révolution* in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1935, pp. 168, 200, 202 (repr.). — *Quelques Œuvres de l'Ecole toulousaine du XVII<sup>e</sup> siècle* in *Revue de l'Art ancien et moderne*, LXX, 1936, pp. 147, 149 (repr.).
47. PH. DE CHENNEVIÈRES-POINTEL, *Recherches*, IV, Paris, 1862, p. 201.
48. M. FOSSEYEU, *Inventaire des objets d'art appartenant à l'administration générale de l'Assistance publique à Paris*, Paris et Nancy, 1910, p. 125. — G. ISARLO, *op. cit.*, p. 237.
49. *L'Age d'or de la Peinture toulousaine*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1947, n° 29.
50. Repr. dans P. MESPLÉ in *Arts*, 24 février 1950, et dans *Arts*, 8 décembre 1950.
51. CH. STERLING, *les Peintres de la réalité en France au XVII<sup>e</sup> siècle, les Enseignements d'une exposition* in *Revue de l'Art ancien et moderne*, LXVII, 1935, p. 52.
52. *Arts*, 24 février 1950 (repr.).
53. Jn. XIX, 38.
54. *Caravage et le Caravagisme européen*, p. 247. — *Arts*, 17 janvier 1947 (repr.).
55. *L'Age d'or*, 1946, n° 50.
56. MESPLÉ, *Une Ecole de Peinture*, p. 202.
57. B. DUPUY DU GREZ, *Traité sur la Peinture*, pp. 212-213.
58. J. CHALANDE, *Histoire des rues de Toulouse* in *Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse*, 1928, p. 123.
59. *Les Enlumineurs du Capitole*, p. 116, n° DLXXXII-DLXXXIII.
60. Bibl. mun., ms. 998, p. 462.
61. *Cat. Lucas*, an III, n° 85. — 1805, n° 358. — 1813, n° 392. — Jacquemin, 1818, n° 451. — *Rapport sur l'état actuel du Musée de Toulouse*, Toulouse, 1873, p. 217.
62. Bibl. mun. de Toulouse, ms. 998, p. 462.
63. *Traité sur la Peinture*, pp. 212-213.
64. R. MESURET, *les Peintres toulousains du XVII<sup>e</sup> siècle : les artistes dont la manière n'est point connue*, Toulouse, 1957, p. 4 (Extr. de *l'Auta*).
65. *L'Age d'or* 1947, n° 31, avec une bibliographie à laquelle il faut ajouter les repr. données par J. CASSOU in *Arts*, 20 décembre 1946. — E. LAMBERT in *Visages du Languedoc*, Paris, 1949, p. 182. — P. MESPLÉ, *Une Ecole de Peinture*, 1949, p. 194.
66. *Une Ecole de Peinture*, p. 203.
67. CHENNEVIÈRES-POINTEL, IV, p. 238.
68. E. GISCARO, dans une lecture faite à l'Académie des Arts et résumée par Alex COUTER in *la Dépêche*, 22 septembre 1951.
69. *L'Age d'or*, 1947, n° 33, avec une bibliographie à laquelle il faut ajouter les repr. données dans R. MESURET, *la Peinture religieuse à Toulouse au XVII<sup>e</sup> siècle* in *l'Art sacré*, janv.-fév. 1948, p. 34. — P. MESPLÉ, *Une Ecole de Peinture*, p. 195.
70. *Traité sur la Peinture*, pp. 213, 330.
71. *A travers l'art toulousain*, pp. 19-21.
72. Bibl. mun. de Toulouse, ms. 998, f. 338.

73. B. DUPUY DU GREZ, *op. cit.*, p. 213.
74. MESPLÉ, *A travers l'Art toulousain*, pp. 16-27.
75. *Cat.* Lucas, an VIII, n° 78.
76. Arch. de la Haute-Garonne, L, 2565-2566.
77. FAVATIER, *op. cit.*, p. 453.
78. R. MESURET, *la Peinture religieuse*, pp. 35-36 (repr.). — A. BLUNT, *Art and architecture in France in The Pelican. History of Art*, 1953, pl. 119 A (repr.).
79. *Il Seicento Europeo*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1956-1957, n° 298 (avec bibliographie).
80. *L'Age d'or*, 1947, n° 31.
81. Baron DESAZARS, *l'Art à Toulouse. Les salons de peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle* in *Mémoires de la Société Archéologique du Midi*, 1908, p. 139.
82. *Ultimi Studi*, p. 50, n° 46.
83. *L'Age d'or espagnol : la Peinture en Espagne et en France autour du Caravagisme*, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 1955, n° 106, avec une bibliographie à laquelle doivent s'ajouter les références des notes suiv.
84. LONGHI, *I Pittori della Realta*, p. 6.
85. G. R. ANSALDI, *l'Esempio del Caravaggio et gli insegnamenti dei Bolognesi nella Pittura francese del Seicento*, Roma, 1936, p. 10 (Estratto dalla *Rassegna Italiana*).
86. *L'Ecole de Toulouse* in *l'Artiste*, 5<sup>e</sup> série, II, 1848-1849, p. 55.
87. *Les Enseignements d'une exposition*, p. 54.
88. *L'Age d'or espagnol*, n° 106.
89. *I Pittori della realta*, p. 4, fig. 12 (repr.).
90. *La Dépêche*, 22 septembre 1951.
91. *Mostra da Caravaggio e dei Caravaggeschi*, Milano, Palazzo Reale, 1951, n° 177 et pl. 123. — *Caravaggio e i Caravaggeschi*, Roma, Galleria Nazionale, 1955, n° 35 et pl. 21 (avec la bibliographie).
92. DUPUY DU GREZ, p. 213.
93. *L'Age d'or espagnol*, n° 107, avec une bibliographie à laquelle doivent s'ajouter les références des deux notes suivantes.
94. *L'Esempio del Caravaggio*, p. 10.
95. *Ultimi Studi*, p. 6.
96. *Musée de Toulouse* in *Inventaire des richesses d'Art de la France, Province. Monuments civils*, VIII, Paris, 1908, n° 283.
97. *L'Age d'or espagnol*, n° 107.
98. *Recherches*, IV, p. 238.
99. *La Peinture de Poussin à David*, Paris, 1935, p. 11.
100. H. BADEROU, *Quelques œuvres de l'Ecole toulousaine*, p. 150.
101. *L'Age d'or espagnol*, n° 107.
102. *Les Enseignements d'une Exposition*, p. 54.
103. *L'Age d'or*, 1947, sous le n° 30. — *L'Acte de baptême*, p. 16.
104. *Une Ecole de Peinture*, p. 202.
105. *Cat.* Jacquemin, 1818, n° 457.
106. *Rapport sur l'état actuel du Musée de Toulouse*, p. 217.
107. *Musée de la Ville de Béziers. Catalogue des Peintures, Aquarelles, Dessins, Sculptures, Objets d'art, etc.*, 7<sup>e</sup> éd., s.l.n.d., n° 287.
108. Repr. dans A. L. MAYER, *Josepe de Ribera lo Spagnoletto*, Leipzig, 1908, fig. 54.
109. *Ultimi Studi*, p. 50, n° 46.
110. MESPLÉ, *A travers l'art toulousain*, p. 26.
111. BERTHOMIEU, n° 601.
112. *Ultimi Studi*, p. 50, n° 46.
113. FAVATIER, *op. cit.*, pp. 452-454.
114. Arch. de la Haute-Garonne, L, 2564.
115. FAVATIER, *op. cit.*, pp. 452-454.
116. *Traité sur la Peinture*, pp. 214, 330.
117. *L'Age d'or*, 1947, n° 34. Ajouter aux références de cette notice les repr. données par Lo Duca in *le Monde illustré*, 25 janvier 1947. — R. MESURET in *Bulletin des Musées de France*, janvier 1947, p. 30. — P. MESPLÉ, *Une Ecole de Peinture*, p. 209. — *Arts*, 31 mars 1950.



118. *Les Trois Le Nain et leur suite in la Renaissance*, mars 1938, p. 14, n° 47 : l'œuvre n'est ni intitulée ni décrite et c'est sans doute par erreur que M. ISARLO a pu écrire trois ans plus tard : « Ce tableau a été décrit pour la première fois dans ma publication sur Le Nain » (*Caravage et le Caravagisme*, p. 237).
119. *Le Concert de Tournier de Toulouse au Musée du Louvre in Prométhée*, juin 1939, pp. 171-174 (repr.).
120. *Note sur des instruments de musique figurés in l'Auta*, mars 1956, pp. 42-43.
121. *Le Concert*, p. 172.
122. MESPLÉ, *A travers l'art toulousain*, p. 24.
123. *I Pittori della realta*, p. 4, fig. 15 (repr. avec une légende intervertie). — *Ultimi Studi*, p. 50, n° 46.
124. *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, Milano, Palazzo Reale, 1951, n° 176 et pl. 122.
125. *Caravage et les Peintres français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Galerie Heim, 1955, n° 18 et pl. 18.
126. *La Dépêche*, 22 septembre 1951.
127. *Ultimi Studi*, p. 50, n° 46.
128. MESPLÉ, *A travers l'art toulousain*, p. 26.
129. *Ultimi Studi*, p. 50, n° 46.
130. *Ultimi Studi*, p. 50, n° 46.
131. Arch. de la Haute-Garonne, L, 2564. — CL. TOURNIER in *Journal de Toulouse*, 17 janvier 1943. — *Etudes toulousaines*, p. 6.
132. *Catalogue des tableaux et autres monuments des arts, formant le Museum provisoire établi à Toulouse*, Toulouse, an III, n° 191.
133. E. ROSCHACH, *Quelques documents inédits sur le comte Jean Dubarry et sa collection de tableaux*, Toulouse, 1888, p. 12 (Extr. des *Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscription et Belles-Lettres de Toulouse*).
134. DESAZARS, *les Salons*, pp. 114, 122. — MESPLÉ, *A travers l'Art toulousain*, p. 24.
135. *Les Salons*, p. 114.
136. *Führer und Gemälde Verzeichnis*, 1938, p. 27, cité par THIEME UND BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, XXXIII, Leipzig, 1939, p. 328.
137. *I Pittori della realta*, p. 6. — *Ultimi Studi*, p. 50, n° 46.
138. *Trésors d'art des églises de Paris*, Paris, chapelle de la Sorbonne, 1956, n° 47.
139. *Arts*, 6-12 juin 1956.
140. R. MESURET, *les Peintures exécutées pour les monastères de Toulouse*, Poitiers, 1956, pp. 6-7, avec la bibliographie (Extr. de la *Revue Mabillon*).
141. *I Pittori della realta*, p. 1 : le texte indique par erreur *Magi* au lieu de *Pastori*.
142. R. MESURET, *les Musées de Toulouse in Médecine de France*, LXIV, 1955, p. 27.
143. *Arts*, 3 avril 1953.
144. *Ultimi Studi*, p. 58.
145. *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, Milano, Palazzo Reale, 1951, n° 181 et pl. 126.
146. F. J. SANCHEZ CANTON, *Museo del Prado. Catalogo de los Cuadros*, Madrid, 1949, n° 2788.
147. *Salon*, 1752, n° 103. — 1755, n° 17.
148. *L'Exposition de l'Age d'or*, p. 132.
149. *Caravage et le Caravagisme européen*, 1941, p. 239. — La découverte d'un tableau de Tournier faite à la Daurade par M. Isarlo fut annoncée par Alex Coutet dans la *Dépêche* du 16 septembre 1942.
150. In *Journal de Toulouse*, 17 janvier 1943. — *Etudes toulousaines*, Toulouse, 1943, pp. 6, 34.
151. Musée des Augustins, 1946-1947, n° 53.
152. P. MESPLÉ, *l'Exposition de l'Age d'or de la Peinture toulousaine : Observations sur quelques œuvres in l'Auta*, décembre 1946, p. 132.
153. R. MESURET, *l'Age d'or de la Peinture toulousaine. Les leçons d'une exposition in Revue historique et littéraire du Languedoc*, 1947, p. 32.
154. A. L. MAYER, *Josepe de Ribera lo Spagnoletto*, Leipzig, 1908, p. 190. — B. DE PANTORBA, *José de Ribera*, Barcelona, 1946, p. 29 et pl. XXXII. — E. CONTE, *Ribera*, Paris, 1924, pl. à la p. 32.
155. *Une Ecole de Peinture provinciale*, p. 202.
156. *National Gallery. Catalogue*, London, 1929, p. 347, n° 235.
157. R. MESURET, in *Revue historique et littéraire du Languedoc*, 1946, pp. 137-143, et in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1945-1946, pp. 50-52.
158. *Cat. Nicolle*, 1913, n° 724.
159. CH. BLANC, *Histoire des Peintres de toutes les Ecoles. Ecole française*, I, Paris, s. d., v° Valentin, p. 15.

160. *Les Peintres de la Réalité en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1934, n° 111.  
— *Le Concert de Tournier de Toulouse au Musée du Louvre* in *Prométhée*, juin 1939, pp. 171-173 (repr.).
161. *L'Age d'or*, Paris, 1947, n° 32. — Aux références de ce catalogue il faut ajouter les repr. données par J. CASSOU in *Revue du Languedoc*, pl. à la p. 17. — LO DUCA in *le Monde illustré*, 25 janvier 1947, p. 90.  
— R. MESURET, *la Peinture religieuse à Toulouse*, p. 34, et *la Peinture* in E. H. GUITARD, *Haut-Languedoc et Gascogne d'hier et d'aujourd'hui*, Nice, s.d. (1949), p. 176.
162. *L'Exposition de l'Age d'or*, p. 133.
163. *Arts*, 18 avril 1947.
164. *Ultimi Studi*, p. 50, n° 46.
165. ANSALDI, *l'Esempio del Caravaggio*, p. 11.
166. *Les Peintres de la Réalité en France au XVII<sup>e</sup> siècle : Les Enseignements d'une Exposition* in *Revue de l'Art ancien et moderne*, LXVII, 1935, pp. 52-54, 63 (repr.).
167. *L'Age d'or*, 1946-1947, n° 57.
168. *L'Exposition de l'Age d'or*, p. 132.
169. G. ISARLO dans *Arts*, 17 janvier 1947.
170. DESAZARS, *les Salons de Peinture*, pp. 114, 122. — MESPLÉ, *A travers l'art toulousain*, pp. 24-25.
171. M. L. CATURLA, *Zurbaran, estudio y catalogo de la Exposicion celebrada en Granada en junio de 1953*, Madrid, 1953, n° 17-26. — M. S. SORIA, *The Paintings of Zurbaran*, London, 1955, pp. 155-157, n° 93-102 (avec la bibliographie).
172. H. KEHRER, *Francisco de Zurbaran*, München, 1918, pp. 77-78.
173. M. L. CATURLA, *Zurbaran en el Salon de Reinos in Archivo espanol de Arte*, 1945, p. 298.
174. E. TORMO Y MONZO, *Pintura, Escultura y Arquitectura en España : Estudios disperses*, Madrid, 1949, pp. 138 ss.
175. *Ultimi Studi*, p. 50, n° 46.
176. *I Pittori della realta*, p. 4, fig. 13, p. 6. — *Ultimi Studi*, p. 50, n° 46.
177. *Le Concert de Tournier de Toulouse* in *Prométhée*, juin 1939, pp. 171-174.
178. H. TIETZE, *Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg in Österreichische Kunsttopographie*, XVI, 1919, p. 209, n° 158.
179. *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, XXXIII, Leipzig, 1939, p. 323.
180. P. DISSARD, *Le Musée de Lyon. Les Peintures*, Paris, 1912, p. 61.
181. *Dictionnaire universel des Peintres*, Paris, 1892, p. 237.
182. *L'Acte de baptême*, p. 17.
183. *Toulouse et la Peinture* in *Revue du Languedoc*, 1947, p. 20.
184. *La Peinture de Poussin à David*, Paris, 1935, pp. 11-12.

RÉSUMÉ : *The Paintings of Nicolas Tournier. Attempt at a catalogue.*

The incomplete or erroneous lists which have already appeared, have here been replaced by a critical catalogue with the bibliography of the paintings entered under four headings : *historical paintings which can be dated, historical paintings which cannot be dated, genre paintings, contested paintings.*

His collaboration with Valentin is confirmed by the biographical information. Born at Montbéliard in 1590. Tournier lived in Rome from 1619 to 1626, between the *Corso* and the *Pincio*. In 1627 he was at Carcassonne and in 1632 he was living in Toulouse. The former attributions to Crayer, Valentin, Manfredi or Ribera demonstrate the affinity of Tournier with the schools of Rome, Valencia or Naples. With Zariñena, Roëlas or Cano we have noted resemblances which we intend to develop in a later work.



# DEUX ÉPIGONES : GILBERT DE SÈVE ET HENRI WATELÉ



FIG. 1. — GILBERT DE SÈVE. — La duchesse de Montpensier, gravure par Ph. van Merlen, 1652. B. N., Est.

AU XIX<sup>e</sup> siècle, on a eu tendance à gonfler l'œuvre des peintres célèbres de quantité de tableaux secondaires dont le style se rapprochait de leur manière. Depuis, une critique plus sévère a écarté ces œuvres secondaires. Elles ont donc perdu leur histoire, et elles circulent sans nom, sans titre, avec des attributions fantaisistes.

Nous publions ici deux ensembles peints par des peintres de second ordre qui travaillaient dans l'ombre des Maîtres, l'un autour de Beaubrun puis de Nanteuil, l'autre dans la manière de Poussin, afin de profiter du succès de ces Maîtres. Nous ne nous illusionnons pas sur la valeur esthétique de ces tableaux, mais nous pensons qu'ils doivent être signalés, et surtout reproduits, car leurs auteurs ne sont guère connus aujourd'hui que par des men-



FIG. 2. — GILBERT DE SÈVE. — Charles Benoit,  
gravure par J. Frosne, 1658. B. N., Est.

G. de Sève mais G. Sève. Il se marie deux fois, d'abord vers 1640, puis en 1650; il a trois enfants dont un seul, Pierre II, sera peintre. Sa carrière académique sera importante; il compte parmi les premiers Académiciens (1650); en 1655 il est Professeur, en 1679 Recteur-adjoint, en 1689 Recteur pour un an; il a été un des commissaires chargés du placement des tableaux au Salon de 1665, et il a été Peintre ordinaire du Roi<sup>1</sup>. Les actes d'état civil parisien nous montrent qu'il est très lié

1. Il est payé en 1665-1670 pour des travaux à Vincennes (GUILFREY, *Comptes des Bâtiments*, I, col. 92, 142, 201, 437), en 1666 pour d'autres à Saint-Germain (*ibid.*, I, col. 345), de 1671 à 1680 pour d'autres à la chambre de la reine à Versailles (*ibid.*, col. 510, 1280 et *pass.*), en 1675 pour le grand appartement avec son frère (col. 828). Il a travaillé avec son cadet sous Lebrun au plafond de Saint-Sulpice en 1665. (JOUIN, *Lebrun*, p. 89.)

tions de dictionnaires ou de catalogues.

\*  
\*\*

Gilbert de Sève, dit de Sève, l'aîné, est né vers 1615, et mort en 1698, « âgé de 80 ans ou environ ». Il est fils d'un autre Gilbert, peintre également, qui vit à Moulins, et il y est né, mais les registres d'état civil, au dire de Jal tout au moins, ne conservent pas son acte de baptême.

Bien qu'appartenant à une vieille et noble famille de souche italienne fixée à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle, il renonce souvent à la particule, et signe lui-même non



FIG. 3. — GILBERT DE SÈVE. — Milord Douglas,  
gravure par René Lochon, 1658. B. N., Est.



avec le peintre Etienne Pesne (1663-1676), frère du graveur, qu'il est parrain d'un fils de J.-B. Monnoyer (1674), et que Platte-montagne et Mosnier, Peintre du Roi, suivent son convoi<sup>2</sup>.

Son frère, Pierre de Sève le jeune, reçu à l'Académie comme peintre d'histoire en 1663, mourra en 1695 à l'âge de 72 ans; si on ne connaît rien de lui c'est qu'il a voulu n'être que le collaborateur de Gilbert, et qu'il a renoncé à toute personnalité. Marolles le dit en parlant des Gobelins :

« Là se voit de Moulins le jeune peintre Sève... Secondant de Gilbert, son frère, le cerveau, d'une manière artiste et qui souvent enlève »<sup>3</sup>.

De ce Gilbert de Sève, nous ne connaissons pas de tableau<sup>4</sup>; et cependant douze



FIG. 5. — GILBERT DE SÈVE. — Anne-Marie-Louise d'Orléans, gravure par Pierre van Schuppen, 1666. B. N., Est.



FIG. 4. — GILBERT DE SÈVE. — Bernard de la Guiche, comte de Saint-Géran et de la Palisse, gravure par Etienne Picart le Romain, 1666. B. N., Est.

de ses portraits peints ont été gravés. Nous les avons retrouvés au Cabinet des Estampes. Ils semblent se grouper en

2. Cf. sur lui le *Dictionnaire de JAL. pass.*, une communication de P. JAMOT dans le *Bulletin de l'Art français*, 1922, pp. 290-292, ainsi que les *Procès-verbaux de l'Académie de Peinture*, éd. Montaiglon, t. I à IV, pass. Il est très assidu aux séances, et ne s'y fait remarquer que par ses démêlés avec Coppel, cf. III, pp. 171-172. Il fait deux conférences sur les parties qui constituent le peintre et sur le mérite du dessin et de la couleur. Sa veuve recevra une modeste pension de l'Académie.

3. En réalité Pierre est surtout le collaborateur de Lebrun (cf. JOUIN, *Lebrun*, pp. 234-236, 537, 539-542, 546). Il a peint sur ses dessins trois tableaux conservés à Versailles : *la Visite du roi aux Gobelins* (vers 1673), *le Renouveau de l'alliance avec les Suisses* (1663), *le Siège de Tournai* (1667). Jouin cite aussi (p. 83) ses travaux avant 1660 pour la chapelle des Capucins : *Jésus remet les clés à saint Pierre*. Il travaille aussi pour Versailles, au Cabinet du Roi, de 1671 à 1680 (GUYFFREY, *Comptes des Bâtiments*, I, col. 1280), au Cabinet des Bains (*ibid.*, I, col. 961 et 1046; II, col. 96, 1677 à 1680).

4. Aucun n'est cité dans *Miroir* ni dans les réper-



FIG. 6. — GILBERT DE SÈVE. — Alexandre du Puy, marquis de Saint-André Montbrun, gravure par Antoine Masson, 1670. B. N., Est.

nous ne savons le sort de ce portrait. Il n'est pas impossible que ce soit le portrait, considéré par Ch. Maumené et le comte Louis d'Harcourt comme d'auteur inconnu, et datant de 1670, conservé au Musée de Metz (reproduit par eux dans *l'Iconographie des rois de France*, II, 1931, p. 59, pl. IX).

5. Gilbert de Sève connaissait d'autres parlementaires; en 1650, il était témoin au mariage de Ch. du Montet, avocat au Parlement (Fichier Laborde).

6. Milord George Douglas, Earl of Dumbarton (1636-1692), était depuis 1653 en France, colonel du régiment écossais qui porte son nom, dans la garde écossaise de Louis XIV. Fidèle au roi Charles II, il repartira en Angleterre en 1675, pour soutenir son souverain; quand celui-ci sera battu, il reviendra avec lui en France; il mourra à Saint-Germain-en-Laye et sera enterré à Saint-Germain-des-Prés où l'on peut encore voir les monuments de sa famille. Son portrait peint par de Sève a donc vraisemblablement été exécuté entre 1656 et 1675.

7. Médecin d'Anne d'Autriche, Guénault était célèbre pour son talent de médecin, autant que par sa laideur. Guy Patin disait de lui : « Il ressemble à un singe, à un magot, à une guenon. » MOLIERE, dans *l'Amour médecin*, se moque de lui sous le nom du docteur Macroton (cf. PETITJEAN et WICKERT, *Robert Nanteuil*).

deux séries chronologiques séparées par une douzaine d'années pendant lesquelles on ne voit guère son activité.

La première série s'ouvre par un portrait de la *duchesse de Montpensier*, la grande Mademoiselle au moment où elle est à la tête de la Fronde, gravé en 1652 par Ph. van Merlen (fig. 1). Puis vient le portrait d'un conseiller au Parlement, *Charles Benoise* (1603-1667), gravé en 1658 par J. Frosne (fig. 2); ce conseiller a posé en 1651 devant Robert Nanteuil<sup>5</sup>. Le portrait de *Milord Douglas ou Douglas*, écossais, en cuirasse, gravé par René Lochon (fig. 3), doit être à peu près contemporain<sup>6</sup>; ainsi que celui du médecin *François Guénault* (1612-1667)<sup>7</sup>, gravé

toires de ventes anglaises. Les *Comptes et Bâtiments* nous disent bien (I, col. 541) qu'il est payé en 1671 pour un portrait de Louis XIV (h. 1,28 m × l. 0,96 m), mais



FIG. 7. — GILBERT DE SÈVE. — Christian-François de Lamoignon, gravure par Pierre van Schuppen, 1675. B. N., Est.



en 1658 par Rousselet (Nanteuil fera son portrait en 1664). Ensuite, quelques années après, il peint deux portraits qui sont gravés en 1666 tous deux, celui de *Bernard de la Guiche, comte de Saint Geran*, gravé par Etienne Picart le Romain (fig. 4), et celui d'*Anne-Marie-Louise d'Orléans* (c'est-à-dire encore de la Grande Mademoiselle, bien différente, très empâtée, suivant une autre mode), gravé par Pierre van Schuppen (fig. 5). Nous avons encore de lui le portrait d'*Alexandre du Puy, marquis de Saint André Monbrun* gravé par Antoine Masson en 1670 (fig. 6), celui de *Christian-François de Lamoignon* gravé par van Schuppen en 1675 (fig. 7), et il est infiniment probable que le portrait de *Madeleine de Lamoignon* en religieuse, gravé en 1692, cinq ans après sa mort, est peint en même temps que celui de son frère. Quant au portrait de *Furetière* (1619-1688) (fig. 8), qui était peut-être le meilleur, il connut une grande célébrité et fut gravé trois fois, par G. Edelinck, Thomassin, et Boulanger. Il peut avoir été exécuté vers 1666, au moment de la publication du *Roman Bourgeois* de Furetière. Mais une date proche de 1685, paraît plus vraisemblable, car le portrait est celui d'un homme déjà âgé; en 1685, d'ailleurs, Furetière est expulsé de l'Académie et cet événement le rend de nouveau très célèbre.

Nous ne prétendons pas, d'après ces exemples et ces reproductions, porter un jugement définitif sur de Sève; il semble être un portraitiste honorable, un peu dur souvent, sans une très forte personnalité, et qui a été écrasé sous la réputation de Robert Nanteuil.

\*  
\*\*

Quant à Henri Watelé (1640-1677), il est encore moins connu que de Sève. Jal<sup>8</sup> nous apprend qu'il se marie en 1673 à Saint-Séverin avec Marguerite van Dormael, filleule et nièce de la femme du graveur B. Montcornet. Leurs témoins sont



FIG. 8. GILBERT DE SÈVE. Antoine Furetière.  
gravure par G. Edelinck, entre 1675 et 1688. B. N., Est.

8. *Op. cit.*, p. 1296.

J.-B. Watelé, tailleur, son frère, et des graveurs et marchands d'estampes, les Scotin, Montcornet, Jean van Marle (van Merlen).

Watelé n'a pas de carrière académique, et il serait absolument inconnu si les gravures exécutées d'après ses peintures n'avaient amené au XVIII<sup>e</sup> siècle le Cabinet des Estampes à lui constituer un *œuvre*.

Cet *œuvre* montre en lui un suiveur de Poussin sous le nom duquel passent



FIG. 9. — HENRI WATELÉ. — Annonciation.  
gravure par P. Landry, B. N., Est.

certainement son *Annonciation* (fig. 9) et ses *Saintes Familles* (fig. 10, 11, 12). Comme dessinateur, il était peut-être meilleur, et en tout cas plus personnel que comme peintre, ainsi que le montrent son frontispice pour la *Vision parfaite* du P. Chérubin d'Orléans (François Lasseré) parue en 1677 (fig. 16) et une petite vignette gravée aussi par Gérard Edelinck pour un ouvrage concernant le siège de Valenciennes (fig. 17). Il a peint enfin un portrait d'*Antoine-Arnaud de Fradet de Saint*





FIG. 10. — HENRI WATELÉ. — Sainte Famille, gravure par P. Landry, B. N., Est.



FIG. 11. — HENRI WATELÉ. — Sainte Famille avec deux amours, gravure par P. Landry, B. N., Est



FIG. 12. — HENRI WATÉLÉ. — Sainte Famille avec un ange, gravure par P. Landry, B. N., Est.



FIG. 13. — HENRI WATÉLÉ. — La Vierge, l'enfant Jésus et une sainte, gravure par G. Scotin, B. N., Est.



FIG. 14. — HENRI WATÉLÉ. — L'Assomption de la Vierge, gravure par Etienne Gantrel, B. N., Est.





FIG. 15. — HENRI WATELÉ. — Saint Simon.  
gravure par P. Landry, B. N., Est.



FIG. 16. — HENRI WATELÉ. — Frontispice pour la *Vision parfaite* du P. Chérubin d'Orléans,  
gravure par G. Edelinck, B. N., Est.

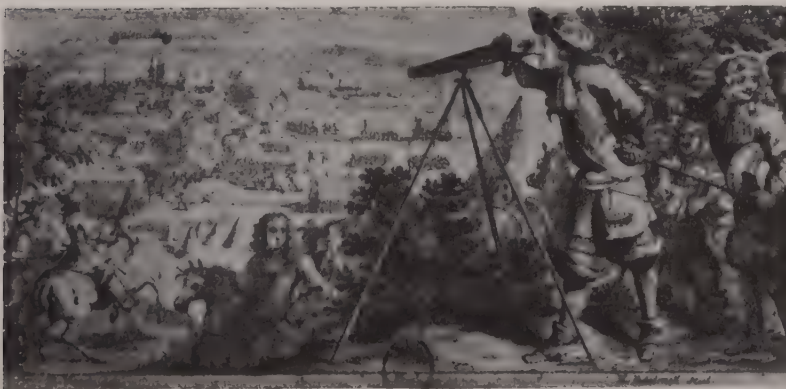


FIG. 17. — HENRI WATELÉ. — Vignette sur le siège de Valenciennes,  
gravure par G. Edelinck, B. N., Est.

*Aoust* comte de Châteaumeillant, gravé toujours par Edelinck l'année de sa mort, en 1677.

GEORGES WILDENSTEIN.

RÉSUMÉ : *Two epigones : de Sève and Watelé.*

In the nineteenth century there was a tendency to swell the number of works attributed to famous painters by the inclusion of secondary paintings whose style resembled their manner. Since then, more severe critical methods have discarded those secondary works. The two painters concerned here were second rate artists, working under the influence of the Masters (Gilbert de Sève took his inspiration from Beaubrun and later Nanteuil, while Watelé modelled himself on Poussin). We do not know their paintings, but certain of their works were engraved, and we have been able to trace them in the Cabinet des Estampes, Paris.



## AU SUJET DE L'ACTIVITÉ DE L'INSTITUT NATIONAL DE L'ART EN POLOGNE

L'Institut National de l'Art (*Pantwowy Instytut Sztuki*) a été fondé vers la fin de 1949, comme centre de travaux scientifiques dans le domaine de l'histoire et de la théorie de l'Art. Il a son siège à Varsovie : deux bâtiments qui lui appartiennent ont été construits à son intention, de 1950 à 1955, dans le quartier de la Vieille Ville (n° 26 et 28 rue Długa). Il possède aussi une filiale à Cracovie, ainsi que de nombreux groupes de collaborateurs dans tout le pays. Rattaché au Ministère de la Culture et de l'Art, il jouit cependant d'une entière autonomie basée sur ses propres statuts, et est dirigé par un Conseil Scientifique composé de trente-cinq éminents historiens et théoriciens spécialistes dans les différents domaines de l'histoire de l'art. L'Institut compte actuellement cent quarante-deux travailleurs scientifiques permanents et s'assure en outre chaque année de la collaboration d'une quarantaine de personnes. L'Institut dispose d'un budget annuel de 7.000.000 de zlotys.

La Bibliothèque de l'Institut, qui possède plus de 55.000 volumes, en dehors des manuscrits et périodiques, constitue une base solide pour le travail scientifique consacré à l'art. L'Institut possède en outre une importante documentation : archives photographiques des monuments historiques de l'Art polonais ancien (environ 100.000 clichés et 6.000 levées de plans); documents de l'histoire du théâtre polonais et des arts plastiques polonais contemporains; archives sonores (60.000 enregistrements de chants et de musique populaire). Pour ses travaux scientifiques et les ouvrages qu'il édite, l'Institut dispose de son propre laboratoire qui exécute chaque année environ 13.000 prises de vues et 45.000 copies photographiques, d'un cabinet de lecture d'une salle de cours et d'une salle de projection. Presque toutes ces collections et l'ensemble des moyens matériels et techniques mis à la disposition des chercheurs et des savants sont une conquête des années d'après-guerre.

L'Institut collabore étroitement avec d'autres centres scientifiques, principalement avec le

Comité d'Histoire et de Théorie de l'Art de l'Académie Polonaise des Sciences, avec les Professeurs d'Histoire de l'Art des Universités, avec l'Association des Historiens d'Art, ainsi qu'avec les musées, surtout avec le Musée National de Varsovie. Son activité s'étend à l'histoire et à la théorie des arts plastiques, de la musique, du théâtre et du cinéma ainsi qu'aux recherches sur l'art populaire. A chacun de ces domaines correspond une des sections de l'Institut. La section d'histoire et de théorie des arts plastiques est la plus importante. Son but est de créer une synthèse scientifique de l'histoire de la culture artistique polonaise étroitement liée à l'ensemble de l'histoire économique et sociale de la nation. Mais, comme il n'est pas possible d'apprécier l'originalité de l'art national sans étudier en même temps les mêmes périodes de l'histoire universelle, au travail d'interprétation doit correspondre un autre travail consistant à inventorier toutes les sources de l'histoire de l'art, à les étudier et à en rassembler les documents.

Parmi les travaux de documentation, le principal est l'inventaire complet des monuments historiques de l'art polonais ancien (jusqu'à la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle) classés topographiquement : ce *Catalogue des Monuments Historiques de l'art en Pologne*, richement illustré, est édité en volumes séparés depuis 1951; parallèlement, on poursuit l'inventaire de l'art populaire, ancien et contemporain; citons enfin, les importantes archives documentaires des arts plastiques contemporains.

Une attention particulière est consacrée à la publication de sources écrites concernant l'histoire de l'art (inventaires, mémoires, correspondance d'artistes, etc.); depuis 1951 paraît une collection intitulée : *Sources pour l'histoire de l'art polonais* (6 volumes déjà parus); ces sources concernent pour la plupart l'art polonais du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. *Les Sources pour l'histoire de la théorie de l'art* (8 volumes déjà parus) poursuivent d'autres buts : à côté de textes classiques tels que les écrits théoriques de Léonard de Vinci, Dürer, Poussin,

Fromentin, ces éditions se consacrent surtout à l'élaboration scientifique de l'histoire de la critique artistique, particulièrement de la critique polonaise.

Parmi les publications les plus importantes préparées par l'Institut, mentionnons enfin le *Dictionnaire Biographique des artistes polonais*, en plusieurs tomes, pour lequel on a déjà recueilli une grande quantité de matériaux, ainsi que la *Bibliographie de l'histoire de l'Art et de la Pologne* qui est sur le point d'être achevée.

D'autre part, la place accordée aux travaux collectifs, est importante : des discussions scientifiques ont lieu ; elles revêtent parfois la forme de réunions publiques durant plusieurs jours. Au cours des années 1952-1953 d'intéressantes recherches ont été faites ainsi sur la culture artistique de la Renaissance polonaise, et, en 1955, sur l'époque du romantisme. De nombreuses discussions ont eu pour sujet un manuel de l'histoire de l'art polonais destiné aux Universités. L'achèvement de cet ouvrage important, auquel collaborent une quinzaine des plus éminents historiens de l'art polonais, est prévu pour 1958. Des travaux préliminaires ont également été entrepris en vue de l'édition d'une œuvre collective du même genre, consacrée à l'histoire universelle de l'art.

Parmi les réalisations de l'Institut, notons aussi les travaux spécialisés et les monographies : en 1957, a paru une monographie en deux tomes richement illustrée, *La porte de bronze de Gniezno*, œuvre élaborée collectivement, et consacrée au monument historique le plus célèbre de l'art roman en Pologne. Les recherches sur l'art de la Renaissance sont étayées par l'édition des *Etudes de la Renaissance* (le premier tome a paru en 1957) ; de nombreux ouvrages spécialisés et monographiques concernent également les époques ultérieures, principalement le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. Nombreuses sont aussi les monographies consacrées à l'art populaire polonais.

Depuis huit ans environ, l'Institut a édité quatre-vingt volumes. Ces livres sont publiés, pour la plupart, en collaboration avec différentes maisons d'éditions. Par contre, l'Institut édite lui-même tous ses périodiques : la création et le développement de sept périodiques scientifiques et artistiques constitue une de ses principales réalisations. Ces publications lui permettent de faire connaître au fur et à mesure

les résultats de ses recherches en cours, et donnent en outre la possibilité d'accroître sensiblement le nombre des collaborateurs de l'Institut, aussi bien dans le pays qu'à l'étranger.

Les périodiques suivants sont consacrés aux arts plastiques : *Sztuka i Krytyka* (L'Art et la Critique), revue trimestrielle traitant surtout de questions théoriques et méthodologiques générales, mettent l'accent particulièrement sur les problèmes de l'art moderne ; *Biuletyn Historii Sztuki* (Bulletin de l'Histoire de l'Art) édité en commun avec l'Association des Historiens d'Art, revue trimestrielle publiant des travaux détaillés sur l'histoire de l'art, principalement de l'art polonais ; *Przegląd Artystyczny* (La Revue Artistique), revue bimestrielle, éditée de concert avec la Section polonaise de l'Association des Critiques d'Art (AICA) et donnant une riche documentation concernant l'art contemporain, polonais et étranger ; *Polska Sztuka Ludowa* (L'Art populaire Polonais) revue trimestrielle consacrée aux recherches des problèmes intéressant à la fois l'histoire de l'art et l'ethnographie ; cette revue publie une riche documentation sur l'art populaire, ancien et contemporain. Aux besoins des autres disciplines de la science de l'art, représentées dans l'Institut, répondent les trois périodiques trimestriels suivants : *Muzyka* (La Musique) ; *Pamiętnik Teatralny* (Revue Théâtrale) ; *Kwartalnik Filmowy* (Revue du Cinéma).

Voici présenté un résumé succinct et objectif des activités de l'Institut National de l'Art qui paraissent les plus incontestables. Le niveau de la discussion s'élève à mesure qu'on passe des constations historiques exactes à la théorie. En veillant à la précision des faits, l'Institut s'enorgueillit d'avoir créé des conditions favorisant une large discussion critique dans laquelle les points de vue méthodologiques les plus divers se sont entrecroisés. La controverse principale se poursuivra entre les partisans de l'autonomisme esthétique et ceux qui subordonnent les faits artistiques aux causes historiques et sociales. La collaboration scientifique internationale qui se développe d'une manière satisfaisante aujourd'hui, permettra de développer et d'approfondir encore davantage cette discussion.

JULIUSZ STARZYŃSKI.



# BIBLIOGRAPHIE

GEORGES MARLIER. — *Ambrosius Benson et la Peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damure, éd. du Musée van Maerlant, 1957, in-8°, XV-342 p., pl. en noir.

Avec ce livre, qui suit un *Erasmus et la peinture flamande de son temps* (1954, vite épuisé), M. Marlier nous donne une très belle étude sur un des grands peintres de la Renaissance, le seul peut-être auquel n'avait pas été consacré de monographie. Les peintures de Benson forment un groupe très particulier, Waagen l'avait compris (1847), mais donnait ce groupe à Jean Mostaert; les érudits qui l'ont suivi l'appellent avec hésitation le pseudo-Mostaert ou « le Mostaert de Waagen », jusqu'au moment où Hulin de Loo découvre (1902) qu'il s'agit d'Ambrosius Benson, auquel on doit un tableau signé et daté de 1527, la fameuse « *Sainte Famille* de New York », et un tableau signé, le *Triptyque de saint Antoine de Padoue* du Musée de Bruxelles.

Il s'agit donc du seul peintre italien venu faire carrière aux Pays-Bas, ce Benson qui n'est cité par aucun document littéraire, mais que révèlent de nombreux textes d'archives, en langue flamande, publiés, malheureusement sans traduction, en 1937 par R. H. Parmentier. Ces textes, plus intéressants que les mentions habituelles, montrent les difficultés de Benson avec son maître Gérard David (à propos d'un album de modèles), ses contestations avec un client sur le prix de ses tableaux, et ses rapports avec un Espagnol, Sancho de Santander, grâce auquel ses œuvres passent dans la péninsule Ibérique où elles sont très appréciées (un savant espagnol, le marquis de Lozoya, dit même que Benson a travaillé à Ségovie quelque temps).

Le livre de M. Marlier nous expose tout cela, avec clarté, logique et précision; il fait une esquisse chronologique, ne voulant pas aller plus loin actuellement, et il étudie les diverses œuvres de Benson : copies et interprétations d'œuvres de Gérard David, Madones, Sibylles, Madeleine, qui feraient donner à Benson le reproche de monotonie « si on ne connaissait aussi de lui des tableaux d'histoire, des réunions galantes, des portraits ». Avant un catalogue critique assez considérable, l'ouvrage se termine par une étude de divers problèmes : celui de l'équilibre classique de Benson, celui de son style détendu, celui d'une collaboration avec un suiveur plus dur. C'est un des meilleurs livres récents sur l'art de cette époque. C'est un livre essentiel, également, pour la connaissance du milieu artistique brugeois, si divers au xv<sup>e</sup> siècle. Reprochons seulement la présentation des planches placées dans le volume sans rapport direct avec les pages du texte où elles sont commentées.

HÉLÈNE ADHÉMAR.

WLADIMIR WEIDLÉ. — *Biologie de l'art*, *Diogenes*, n° 18, avril 1957.

S'étant donné pour tâche de remettre en honneur, dans les sciences humaines, les études de synthèse, la revue *Diogenes* a fondé un prix pour récompenser « le meilleur travail synthétique inédit susceptible d'apporter, de façon magistrale, des vues à la fois novatrices et fondées dans une quelconque discipline des sciences humaines ». L'essai de M. Weidlé, *Biologie de l'art*, a été choisi : ce motif s'ajoute à sa qualité pour retenir l'attention des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Le titre de l'essai définit la thèse de M. Weidlé : « Il existe, écrit-il, une similitude de structure, nettement prononcée, entre les œuvres d'art, d'une part, et les organismes vivants, de l'autre. » Les premiers éléments de cette analogie se trouveraient dans le caractère « organique » de l'œuvre d'art : comme l'être vivant, la forme artistique compose un tout cohérent qui ne se réduit pas à la somme de ses parties, mais en détermine les rapports réciproques et la fonction. Rien n'est absolument nouveau dans ce rapprochement : il évoque d'abord le thème de la *Vie des Formes* — et jusqu'au titre de l'essai de Focillon; Wölfflin, analysant la notion de forme organisée (*gestalt*) propre à l'œuvre d'art, avait esquissé une comparaison semblable. Lors même que M. Weidlé retrouve dans l'être vivant et l'œuvre la même « régularité irrégulière », c'est-à-dire les mêmes symétries incomplètes, la même liberté dans le développement d'une structure mathématiquement définie, il ne fait que donner une expression systématique aux réflexions de bien des critiques — et de quelques artistes : les thèses de Matila Ghyka sur les rythmes et la symétrie, les remarques d'André Lhote et de Le Corbusier sur **les modules et les rapports** des formes et des proportions partent du même sentiment; il suffit de rappeler les critiques faites par Le Corbusier au système métrique, qui reposerait précisément sur une division « inorganique » parce qu'égalitaire de l'espace. Cependant l'analyse de M. Weidlé, portée par une sensibilité que déguise à peine le tour abstrait et général de son texte, va plus loin lorsqu'elle découvre que les œuvres, comme les êtres vivants, enferment en elles le dépassement de leur propre nécessité; même classique, l'œuvre recèlerait une générosité, un excès par rapport à sa propre loi : « L'œuvre d'art ne se réduit jamais à ce qui serait suffisant pour en faire une œuvre d'art. » Enfin, par une de ses vues les plus justes et les plus neuves, M. Weidlé étend sa comparaison à toute la texture de l'œuvre, faite, dit-il, « d'un tissu dont la trame imite le tissu vivant des organismes ». Ce qui compose l'unité vivante de l'œuvre ne serait

donc pas seulement sa forme, sa loi de structure — ce que l'on appelle d'ordinaire la composition — mais aussi toute la matière façonnée par la main, elle-même animée par la volonté de l'artiste. M. Weidlé en appelle, pour le prouver, à l'expérience des expertises de tableaux : il aurait pu citer certaines techniques récentes d'investigation scientifique, comme la macrophotographie, qui reposent implicitement sur cette idée.

Ainsi, M. Weidlé pense que l'art pourrait être soumis à une nouvelle méthode de recherche, inspiré de la biologie : une génétique étudierait la filiation et la croissance de l'œuvre, une phylogénèse rechercherait à travers l'histoire de l'art une loi d'évolution. La conclusion, enfin, va au-delà du caractère méthodologique de l'essai : la véracité de sa comparaison attesterait pour M. Weidlé l'unité du monde ; « l'art, écrit-il, est une nouvelle nature », qui commence où l'autre s'arrête. Cette pensée n'est pas sans rappeler, dans le domaine de l'esthétique, celle du P. Teilhard de Chardin sur la continuité de l'élan vital.

Sans pouvoir reproduire la densité du texte ni sa logique, on espère avoir donné une juste vue de son intérêt. La thèse inspire pourtant quelques critiques. D'une part, il est évident que la génération des individus et le développement des espaces s'opèrent, pour les êtres vivants, par une transmission de la vie entre deux organismes de même nature : une plante engendre une plante, un animal donne naissance à un autre animal. Au contraire, nous pouvons bien imaginer l'œuvre d'art dans une filiation d'œuvres, les premiers tableaux du Greco naissant, par exemple, de ceux de Tintoret ; mais la véritable genèse de l'œuvre s'accomplit dans l'esprit et l'action de l'artiste, être vivant créant un objet inanimé, qui ne retrouvera à son tour une sorte de vie que dans la conscience des hommes. Plus encore, l'analogie si tentante qui rapproche l'œuvre de l'organisme ne vient-elle pas de ce qu'artiste et spectateur projettent en elle leur propre loi, qui est celle de la vie ? Le rôle même que jouent, dans les arts plastiques, les représentations humaines, animales ou végétales, les ressemblances qui lient certains styles à un règne biologique — le caractère végétal de l'ornementation arabe, ou du décor baroque — feraient soupçonner que la nature biologique de l'œuvre n'est qu'une apparence, expression de la personnalité humaine qui crée, et non d'une loi inhérente à l'objet créé.

Aussi bien la comparaison de M. Weidlé ne peut-elle prétendre, d'emblée, à la perfection. Mais l'ambition de l'auteur, répondant au thème du concours proposé par *Diogenes*, est de fournir un départ à une méthode de recherche. La biologie de l'art, ce ne sont pas les vingt pages de l'essai, mais une science dont seuls les principes sont posés par ce premier texte. Nul ne doutera, en effet, que les thèmes de M. Weidlé puissent être développés, par lui-même ou par d'autres. L'analogie entre l'œuvre d'art et l'organisme est un moyen d'exprimer ce que l'on sent. Mais il n'est pas certain que ce soit un outil de recherche : M. Weidlé a fait une métaphore plutôt qu'une découverte. Il a indiqué une perspective qui pourra, au hasard de quelque rencontre, susciter

d'autres pages profondes ou brillantes ; pour admettre qu'il eût fondé une science, il faudrait juger que l'art et la nature sont identiques profondément, non semblables : c'est bien la conclusion de M. Weidlé, mais c'est aussi une hypothèse qu'il aurait pu mettre en exergue de son raisonnement. Celui-ci est, en définitive, plutôt d'un artiste que d'un savant.

RAOUL ERGMANN.

JULIE BRAUN-VOGELSTEIN. — *Geist und Gestalt der abendländischen Kunst*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1957, in-8°, 379 p., 65 ill.

L'auteur nous expose dans sa préface sa conception de l'art, qui est le langage primitif, essentiel de l'homme, qui révèle ce que celui-ci possède de plus caché, qui exprime l'inexprimable, qui suit les modifications de l'esprit. Mme B. V. a voulu découvrir le sens profond de l'art occidental qu'elle oppose à d'autres types d'art. Elle distingue six types : le premier prend pour thème le mouvement, la vie impulsive, c'est l'art indien ; le second tient l'ordre, l'assemblage pour l'essentiel, la forme pour un simple reflet, c'est l'art chinois ; l'ordre, pour le troisième, est un ordre de rêve ; il évolue dans la fantaisie, l'irréalité, se préoccupe plus des légendes que des relations terrestres, c'est l'art islamique, l'art persan. Le quatrième pose comme vérité une superréalité, ne lie pas la forme à la matière, est transcendance, vision d'une puissance supérieure, c'est l'art chrétien. Le cinquième s'intéresse à l'ordre mathématique, soumet les apparences de la vie à des schémas géométriques, c'est l'art égyptien. L'art occidental, qui est le sixième respecte les réalités terrestres, obéit à la perception ; son contenu spirituel porte témoignage sur l'homme, est la synthèse de ce qui est intérieur dans l'homme. L'auteur se propose donc d'analyser le contenu et la forme de cet art et, partant de l'art grec, passe en revue l'art romain, byzantin, roman, gothique, renaissance, baroque et l'art des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

On pourrait discuter cette classification, montrer que la définition de l'art persan qui, chiite, ne répudie pas l'image de l'homme, ne convient pas à tout l'art musulman ; que l'application du terme baroque à tout l'art des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles est parfois abusive. On pourrait aussi se demander si les vues sur l'art de l'auteur sont toujours exactes. Les abstractions ne rendent pas compte par exemple des conditions de l'architecture, qui doit se soumettre aux impératifs du climat, des matériaux, des techniques, des habitudes sociales, des faits économiques. Le volume, qui contient nombre de réflexions intéressantes, demeure trop souvent dans les généralités littéraires.

LOUIS HAUTECŒUR.

VICTOR L. TAPIÉ. — *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, in-12°, 385 p., 45 ill.

Le problème du classicisme et du baroque est à la mode. M. V. L. Tapié, professeur à la Sorbonne, lui consacre un livre fort bien documenté et très agréable à lire. Nous avions nous-mêmes, en 1954, consacré



deux volumes à l'art classique et à l'art baroque, qui parurent dans la série *Formes de l'Art*, au Club du Livre. M. Tapié ne semble pas les avoir connus.

M. Tapié, après avoir indiqué les jugements divers portés sur le baroque, analyse les origines italiennes de ce type d'art, suit son développement au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle dans la Rome des Papes, à la Cour de France, insiste sur le voyage de Bernin en France, décrit le baroque de l'Europe centrale, en particulier de la Tchécoslovaquie, qu'il connaît si bien, et celui de l'Amérique latine.

On regrette que l'auteur ait négligé le baroque de l'Allemagne du Sud, Bavière, Souabe, Franconie, qui est, au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, peut-être le plus caractéristique. On ne voit pas toujours le lien avec le baroque de certaines conditions sociales, économiques, financières, agricoles ou industrielles exposées par l'auteur. Le baroque fut une attitude intellectuelle, dont on trouve des exemples en bien d'autres époques et, aux siècles considérés, une mode due au prestige de l'art italien et aux voyages d'innombrables artistes de la péninsule dans le reste de l'Europe.

M. V. L. Tapié a voulu, avant tout, présenter un tableau d'ensemble; il y a très bien réussi. Nous le remercions, au passage, de l'intérêt qu'il a bien voulu porter à certaines de nos études. Un tel travail permettra « au Français cultivé », comme le souhaite l'auteur, de mieux comprendre l'art européen du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle.

L. H.

ANDREAS RUMPF. — *Stilphasen der spätantiken Kunst, ein Versuch* (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Abhandlung, Heft 44), Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, 1957, 1 vol., in-8°, 52 p., et XL pl. hors texte.

Il faut lire avec l'attention qu'il mérite ce petit livre consacré à l'art des <sup>iv</sup><sup>e</sup>, <sup>v</sup><sup>e</sup> et <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècles après J.-C. Son auteur, spécialisé dans l'archéologie classique, n'entend point y étudier la naissance de l'art byzantin, mais la fin de l'art antique; ce ne sont point les particularismes locaux qui l'intéressent, mais les styles successifs qui se peuvent définir en sculpture et en peinture (l'architecture étant laissée de côté) à travers tout l'Empire; l'accent est mis, non sur les progrès d'une esthétique nouvelle, mais sur la persistance d'une tradition qui, malgré des éclipses, manifeste sa rivalité jusqu'en plein <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle. Bien entendu, cette conception du sujet est assez étroite (pratiquement, seul est considéré l'art officiel et profane); la notion même de *Stilphasen*, chère aux érudits allemands, est assez artificielle (je la crois aussi dangereuse que commode, car elle invite à des classifications dont l'apparente rigueur couvre parfois un réel schématisme); enfin, de façon générale, j'avoue une certaine méfiance instinctive pour la stylistique qui oppose des formules mais n'explique rien (l'histoire de l'art devient alors d'une incohérence décourageante). Ici toutefois, le point de vue adopté offre l'intérêt de mettre utilement en évidence, en les grossissant, des faits souvent inaperçus ou oubliés; oui, il est faux que l'Arc de Constantin marque la fin de

l'art antique; oui, il serait erroné de supposer une évolution régulière à l'art du <sup>iv</sup><sup>e</sup> au <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle; et la distinction traditionnelle entre l'art des régions orientales de l'Empire et l'art d'Italie est peut-être moins valable qu'on ne l'imagine.

C'est en tout cas à des sites fort divers que l'auteur emprunte les exemples qui lui servent à illustrer chacune des « phases » qu'il énumère.

295-325 : style « dur » et comme barbare, caractéristique du règne de Dioclétien et du début du règne de Constantin.

325-360 : style « mou » et résurgence de l'esprit classique jusque dans les monuments chrétiens.

360-380 : style « policé », clair et transparent, des têtes de l'époque de Valentinien I<sup>er</sup>.

380-400 : style « gracile », élégant mais un peu décadent, de l'époque de Théodose.

400-450 : style « classicisant », coïncidant avec l'écroulement politique et la fin du paganisme.

450-490 : style « transcendantal », extatique et visionnaire, figures extraordinairement allongées, qui traduisent dans l'art toute l'inquiétude du siècle.

490-525 : style « figé », marquant un retour au calme et à la simplicité.

525-560 : style « souple » et dernière renaissance de l'art antique, sous Justinien.

Admettons le découpage chronologique, n'ergotons pas sur les épithètes et passons sur quelques difficultés aimablement esquivées (croyons par exemple ce qu'on nous dit des mosaïques du chœur de Saint-Vital : « Sie sind nicht für die Zeit Iustinians bezeichnend », c'est de l'art provincial, attardé, et la Chaire de Maximien porte mieux la marque de l'époque...). Le vrai mérite de M. A. Rumpf est ailleurs : il a colligé tous les monuments importants de sculpture et de peinture qui portent date; il a pu dégager ainsi les caractères de plusieurs « styles d'Empire » successifs et bien distincts; il s'est efforcé enfin d'en tirer les conséquences pour une étude renouvelée de l'iconographie et il prend parti au passage sur diverses datations ou identifications controversées. Citons quelques exemples : P. 12 : le thème virgilien de la mosaïque d'Enée à Low Ham, mosaïque proche par le style de la mosaïque de Liria montrant les exploits d'Hercule et attribuable comme elle à la première partie du <sup>iv</sup><sup>e</sup> siècle, invite à remonter jusqu'à cette date le plus ancien manuscrit illustré de Virgile, le *Vergilius Romanus* de la Vaticane. — P. 13 : les Dioscures de Monte Cavallo, provenant des Thermes de Constantin, ont très bien pu être exécutés, comme copies, vers 330 seulement. — P. 17 : la tête colossale en marbre, non diadémée, de la Villa Borghèse, représenterait Gratien, fils de Valentinien, avant son accession à l'empire. — P. 18 : la tête colossale en marbre du Capitole, Helbig<sup>3</sup> n° 887, traitée dans le style de l'époque 360-370, ne saurait représenter Constantin; mais comme elle ne ressemble à aucun empereur du temps, on peut penser à un portrait d'Auguste « in spätantiker Auffassung ». — P. 33 : une tête en marbre du Louvre, barbue et diadémée, appartient au <sup>v</sup><sup>e</sup> et non au <sup>iv</sup><sup>e</sup> siècle : ce pourrait être Avitus. L'impératrice dont Delbrueck a publié le saisissant portrait, *RM*, 1913, pl. 9/10, ne peut être que Pulchérie, fille d'Arcadius. — P. 34 : le nom de Marcien est celui qui convient le mieux au colosse de Barletta. — P. 37 : les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, Wil-

pert, *Mos. u. Mal.*, pl. 8/28, ne sauraient être du IV<sup>e</sup> siècle; comparer plutôt les mosaïques de Saint-Apollinaire Neuf et le portrait d'Anicia Juliana sur le *Dioscoride* de Vienne. — P. 38 : une tête en marbre du Musée du Capitole, colossale mais sans diadème, Jones, pl. 52, Imper. 83, doit être celle de Flavius Eutharicus Cillica, consul en 519 en même temps que Justin qui l'avait adopté. — P. 42 : la tête en porphyre que l'on voit à saint Marc (Delbrueck, *RM*, 1914, pl. 5/7) serait bien plutôt Justinien I<sup>er</sup> que Justinien II Rhinotmetos, le nez pouvant avoir été retaillé seulement au moyen âge. Quant à la tête de Florence, Amelung, *Führer*, n° 102, elle conviendrait pour Justinien I<sup>er</sup> ou Justin II. — P. 43 : la tête du Louvre, *Cat. Somm.*, n° 1010, n'est certainement pas du V<sup>e</sup> siècle; elle n'a guère sa place dans le VI<sup>e</sup> siècle; « sous réserves », l'auteur propose de la dater du VII<sup>e</sup> siècle.

Il n'est pas dit que toutes les opinions de M. A. Rumpf s'imposent sans rencontrer de résistance. Mais nul ne méconnaîtra la valeur des rapprochements et des groupements proposés (ils sont toujours logiques et souvent séduisants), ni l'honnêteté foncière de cet essai. Les 189 reproductions réunies dans les 40 planches qui illustrent l'ouvrage constituent d'ailleurs un très précieux dossier d'étude.

JEAN MARCADÉ.

FRANÇOIS DE DAINVILLE S. J. — *La Carte de la Guyenne par Belleyne, 1761-1840*, Bordeaux, 1957, in-4° de 64 p., ill. d'un frontispice et de 28 pl. h. t.

Cette nouvelle et importante contribution du P. de Dainville à l'histoire de la cartographie française sera signalée à plus d'un titre dans les revues spécialisées. Contentons-nous ici de noter les renseignements qu'elle apporte sur la gravure de la *Carte de la Guyenne*.

Quatre années après en avoir ordonné le « levé » (1761), l'intendant Charles Boutin passait marché pour l'exécution des gravures de cette carte avec Dominique Seguin, ingénieur géographe du roi, demeurant à Paris, rue Saint-Jacques-du-Haut-Pas. Ce graveur géographe, qui « lève, dessine, grave avec goût toutes sortes de plans géographiques et topographiques », s'était signalé par la gravure des feuilles de Cassini et la publication d'une carte particulière du duché de Bourgogne. Seguin apporta ses soins à la gravure des premières planches de la *Carte de la Guyenne* et fut remplacé à partir de 1776 dans la direction de la gravure de la carte par Belleyne, qui en était l'auteur. La gravure du plan fut partagée entre les graveurs Barrière, Chalmandrier, Dupuis, Glot, Houdan, Joseph Perrier, Perrier le Jeune, Radu, Rousseau et Vicq. La gravure de la « lettre » fut confiée à Beaulé, Bellanger, Bertin, Bourgoin, Marquet. Un « graveur de paysage », dont on ne dit pas le nom, fut chargé des morceaux plus délicats, comme l'exécution du bassin d'Arcachon avec la topographie de ses sables découvrants. C'est une preuve des exigences des connaisseurs en matière de

gravure, à la belle époque des grandes cartes gravées du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les quatre premières feuilles de la Carte sortirent en 1785; quatre autres suivirent l'année suivante. Les travaux suspendus en 1789 ne reprirent qu'ultérieurement.

JEAN VALLERY-RADOT.

GIULIO MANCINI. — *Considerazioni sulla pittura...*, Rome, Academia Nazionale dei lincei, 1956 et 1957, 2 vol. in-8° de LXIV-346 p. et XXXVII-298 p.

L'idée de ce travail très utile revient au professeur Lionello Venturi. Il a bien compris qu'un travail d'édition de cette envergure ne pouvait être entrepris que par une équipe, et il l'a proposé à ses élèves : l'une d'elles, Adriana Marucchi, s'est chargée de l'étude des vingt-deux manuscrits qui lui a permis de retrouver le texte original, défiguré souvent par des commentateurs ultérieurs (et M. Venturi cite l'erreur de M. R. Longhi, publiant dans le catalogue de l'exposition Caravage de 1951 des notices « di un piu tardo postillatore »). Le second volume entier se compose de notes et commentaires préparés par les élèves du cours de perfectionnement en Histoire de l'Art de l'Université de Rome, réunis et complétés par Luigi Salerno, auteur d'une bonne introduction sur Mancini. Ce travail d'équipe rendra bien des services, et pourrait servir d'exemple dans nombre d'autres universités ou écoles d'art. Au lieu de laisser les élèves s'engager dans des dissertations dont ils se tirent en général assez mal, ne vaudrait-il pas mieux les faire travailler en équipe, afin d'apprendre une méthode de recherches qui leur servira toute leur vie?

Dans le cas présent, l'ouvrage méritait d'être publié. On sait, en effet, que Giulio Mancini (1558-1630), d'origine siennoise, était médecin du pape Urbain VIII à Rome. Ses considérations sur la peinture (1617-1621, comme l'a trouvé Mlle Marucchi, avec adjonctions de 1624 à 1628), se divisent en deux parties : des considérations sur la beauté, et des notices sur les artistes : celles concernant les peintres de la fin du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle sont particulièrement intéressantes, car Mancini les a connus personnellement (« en parlant avec Ludovico Carracci », écrit-il; ou « à ce que me dit Mascarini »). Sur Greco, Caravage, les Carrache, il donne des notices d'une importance considérable parce que de première main, et, comme le fait remarquer M. L. Salerno, il est seul à parler des artistes mineurs romains.

L'ouvrage était resté manuscrit, mais de nombreux historiens d'art l'avaient utilisé depuis Lancellotti (1646) et Baglione, jusqu'à notre collaborateur Denis Mahon, qui a publié il y a dix ans dans le *Burlington Magazine* la vie de Poussin, écrite vers 1627, dans laquelle Mancini parle d'un voyage du maître à Venise. Il faut donc féliciter l'Academia dei Lincei et les historiens italiens de nous donner un texte qui, pour cette époque mal connue encore du début du XVII<sup>e</sup> siècle, a l'importance de celui de Vasari pour le siècle précédent, et devra se trouver sur les rayons de toute bibliothèque d'étude.

JEAN ADHÉMAR.



# TABLE DES MATIÈRES

## DEUXIÈME SEMESTRE 1957 SIXIÈME PÉRIODE — TOME CINQUANTIÈME

1.062° à 1.067° livraison

### TEXTE

JEAN ADHÉMAR . . . . .	Les Concierges du château et l'Ecole de Fontainebleau . . . . .	119
LUDWIG BALDASS . . . . .	Some notes on the development of van Dyck's portrait style . . . . .	25
JAN BIALOSTOCKI . . . . .	La « Mélancolie paysanne » d'Albrecht Dürer . . . . .	195
JUSTUS BIER . . . . .	Riemenschneider's use of graphic sources . . . . .	203
HENRIK BRAMSEN . . . . .	Attributions à Nuño Gonçalves . . . . .	311
FRANÇOISE DE CATHEU . . . . .	La décoration intérieure des hôtels parisiens au début du XVIII <sup>e</sup> siècle . . . . .	271
EDOUARD-JACQUES CIPRUT . . . . .	L'église du Couvent des Feuillants, rue Saint-Honoré. Sa place dans l'architecture religieuse parisienne du XVII <sup>e</sup> siècle . . . . .	37
GERTRUDE COOR-ACHENBACH . . . . .	Two trecento paintings in the church of Saint Nicolas-des-Champs, Paris . . . . .	5
NATALIA COSSIO DE JIMENEZ . . . . .	Don Juan of Austria? . . . . .	241
BERNARD DENVIR . . . . .	The <i>Valley of Mexico</i> by Conrad Wise Chapman. A discovery and its consequences . . . . .	154
LUCILE GOLSON . . . . .	Lucca Penni, a pupil of Raphaël at the Court of Fontainebleau . . . . .	17
JOSÉ GUDIOL-RICART . . . . .	La peinture de Valdés Leal et sa valeur picturale . . . . .	123
JULIUS S. HELD . . . . .	Artis pictoriae amator. An Antwerp art patron and his collection . . . . .	53
FRANCIS E. HYSLOP, JR . . . . .	A newly discovered painting by Ambrosius Benson . . . . .	319
ROBERT KOCH . . . . .	The poster movement and « Art Nouveau » . . . . .	285
IRVING LAVIN . . . . .	An observation on « Medievalism » in early sixteenth century style . . . . .	113
MARILYN LAVIN . . . . .	The Robbins print collection . . . . .	223
CLAUDINE LIBOVITZ-HENRY . . . . .	L'exposition Toulouse-Lautrec à Londres en mai 1898, et la presse anglaise . . . . .	297
ROBERT MESURET . . . . .	L'œuvre peint de Nicolas Tournier. Essai de catalogue . . . . .	327
A.-P. DE MIRIMONDE . . . . .	Les dépenses d'art des impératrices Joséphine et Marie-Louise I. Joséphine . . . . . II. Marie-Louise . . . . .	89 137
ALFRED NEUMEYER . . . . .	The meaning of the Balcony Scene at the church of Muehlhausen in Thuringia . . . . .	305
PIERRE QUARRÉ . . . . .	La sculpture des anciens portails de Saint-Bénigne de Dijon . . . . .	177
JULIUSZ STARZYNSKI . . . . .	Au sujet de l'activité de l'Institut National de l'Art en Pologne . . . . .	361
GEORGES WILDENSTEIN . . . . .	Quatre marchés de peintres-verriers parisiens . . . . . Inventaire de Roch Voisin, 1640 . . . . . Les Ferdinand Elle; à propos de deux inventaires inédits . . . . . Sur l'inventaire après décès de Claude Gouffier, 1571 . . . . . Deux épigones : de Sève et Watelé . . . . .	85 163 225 247 351

# B I B L I O G R A P H I E

GERMAIN BAZIN, *L'architecture religieuse baroque au Brésil* (Jean Vallery-Radot), p. 175. — CHRISTOPHE BERNOUILLI, *Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouerge* (Marcel Aubert), p. 237. — JULIE BRAUN-VOGELSTEIN, *Geist und Gestalt der abendländischen Kunst* (Louis Hauteœur), p. 364. — PIETER BRIEGER, *English Art, 1216-1307* (*Oxford History of English Art, t. IV*) (G. W.), p. 304. — WALTHER BUCHOWIECKI, *Der Barockbau der Ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk, J.-B. Fischer von Erlach* (Louis Hauteœur), p. 238. — JUAN CORRADINI, *Cuadros bajo la lupa. Manual de conservacion para uso de los coleccionistas, con un método de examen ocular y consejos sobre restauracion* (Mme M. Hours-Miedan), p. 110. — FRANÇOIS DE DAINVILLE S. J., *La carte de la Guyenne par Belleyne* (Jean Vallery-Radot), p. 366. — FURIO FASOLO, (sur la *Villa romaine de Sperlonga*), voir *Quaderni dell' Istituto...* — HENRI FOCILLON, *De Callot à Lautrec, perspectives de l'art français*, recueil de dix textes parus entre 1930 et 1943 (G. W.), p. 304. — PIERRE HÉLIOT, *L'Abbaye de Corbie, ses églises et ses bâtiments* (Jean Vallery-Radot), p. 111. — Mme M. HOURS-MIEDAN, *A la découverte de la peinture* (G. W.), p. 112. — G. BERNARD HUGUES, *Small antique silverware* (Michel Faré), p. 237. — GISELA KRIENKE, *Bibliographie zu Kunst und Kunstgeschichte, Veröffentlichungen im Gebiet d. Dt. Demokratischen Republik, 1945-1953* (Geneviève Le Masne), p. 240. — A. PHILIP MC MAHON, *Treatise on painting (Codex Urbinae Latinus 1270) by Leonardo da Vinci* (Douglas Mac Agy), p. 173. — GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura...* (J. A.), p. 366. — GEORGES MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint* (Hélène Adhémar), p. 363. — JOHN RUPERT MARTIN, *The illustration of the « Heavenly Ladder » of John Climacus* (Harry Bober), p. 109. — HENRY S. OGDEN AND MRS MARGARET S. OGDEN, *English taste in landscape in the seventeenth Century* (G. W.), p. 240. — CARLO PEDRETTI, *Studi Vinciani* (Martin Davies), p. 304. — PAOLO PORTOGHESI (sur l'œuvre de Borromini au palais de la Villa Falconieri à Frascati), voir *Quaderni dell' Istituto...* — *Quaderni dell' Istituto di Storia dell' Architettura* (Jean Marcadé), p. 174. — CARLO L. RAGGHIANI, *Pittura del Dugento a Firenze* (Mirella Levi d'Ancona), p. 173. — CLAUDE ROY, *Descriptions critiques, l'amour de la peinture* (J. A.), p. 174. — ANDREAS RUMPF, *Stilphasen der spätantiken Kunst, ein Versuch* (Jean Marcadé), p. 365. — MISS JANET SELIGMAN, *Figures of fun, the caricature - statuettes of Jean - Pierre Dantan* (J. A.), p. 174. — E. BALDWIN SMITH, *Architectural Symbolism of the architectural Rome and the middle ages* (Louis Hauteœur), p. 238. — VICTOR L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme* (Louis Hauteœur), p. 364. — JOHN WALKER, *Bellini and Titian at Ferrara. A study of styles and taste* (Germain Bazin), p. 108. — WLADIMIR WEIDLÉ, *Biologie de l'Art, dans Diogène*, n° 18 (Raoul Ergmann), p. 363. — JOHN WHITE, Ph. D., *Perspective in ancient drawing and painting* (Jean Marcadé), p. 239. — ROBERT WILK, *Répertoire de la sculpture romane de l'Alsace* (Claudine-Huysecom-Wolter), p. 111.

# C H R O N I Q U E D E S A R T S

Les publications actuelles des Sociétés Savantes de Province en France, par G. W.; — Chronique.....	(16 pages)	Numéro de Juillet-Août
A propos du Centenaire de la première exposition de chefs-d'œuvre, par G. W.; — Chronique.....	(16 pages)	— Septembre
« State assistance to the Arts », par G. W.; — Chronique	(16 pages)	— Octobre
Douze ans de nouvelles recherches sur les sources concernant l'Art français, par G. W.; — Chronique.....	(20 pages)	— Novembre
L'Action et l'exemple du Prince Albert, par G. W.; Chronique . . . . .	(16 pages)	— Décembre



# LA CHRONIQUE DES ARTS

## L'ACTION ET L'EXEMPLE DU PRINCE ALBERT

Dès son plus jeune âge, le Prince Albert manifestait, en plus de son intérêt pour la philosophie et la musique, un goût marqué pour le dessin. Au cours de sa vie, sous l'influence du baron de Stockmar, son Conseiller, ce goût qui se développait, allait faire du Prince Consort un protecteur des Arts. Écarté de la politique par la Reine Victoria, le Prince Consort devait trouver là une occupation puis une charge qui contribuent à assurer sa mémoire. On le verra par les quelques exemples suivants tirés de la célèbre biographie du Prince Albert par Sir Théodore Martin.

Ce goût des Arts se manifeste pour la première fois de façon éclatante lorsque le Prince a dix-neuf ans. Alors, en 1838-1839, le Prince fait avec son Conseiller Stockmar le *tour* en Italie, classique dans la bonne société anglaise depuis le XVII<sup>e</sup> siècle; il passe trois mois à Florence, sacrifiant les mondanités aux visites dans les galeries de tableaux d'où il sort « *enivré* ». Il déclare passer ses journées à voir du matin jusqu'au soir tout ce qui offre de l'intérêt comme œuvres d'art ancien et moderne et comme antiquités. Lorsqu'il rend visite au Pape Grégoire XVI, il lui parle, en italien, de l'influence que les Egyptiens ont exercé sur l'art grec et l'art romain. « Le Pape m'assura que les Grecs avaient pris leurs modèles des Etrusques. Malgré son infailibilité, je m'aventurai à lui assurer qu'ils avaient reçu les premières leçons de l'Égypte. » Puis il va à Pompéï, qui le frappe par-dessus tout. « L'Italie, dit-il, est un pays des plus intéressants et une source intarissable de lumières. » Cette conviction lui resta toujours; elle forma son esthétique, et le guida dans le choix de ses collections personnelles

centrées sur les œuvres de l'école de Raphaël, et sur les gravures de Marc-Antoine.

Dès son retour et après son mariage, son goût pour les Arts est connu, et on le met à la tête de tout ce qui peut les encourager, car la Reine n'éprouve pas le même intérêt. En 1843, par exemple, il fait exposer au public des cartons qui vont être peints à fresque à l'abbaye de Westminster. Ces cartons représentent les grandes époques de l'histoire d'Angleterre et de sa littérature. L'exposition rencontre, parmi les membres du Parlement, un accueil très réservé; les uns ne veulent sur les murs que des arabesques, des compositions abstraites, les autres veulent des sujets purement narratifs. Le Prince insiste; il veut que ces peintures aient une valeur morale et patriotique, et le public pense comme lui. Il en est ravi, cela le remplit d'espoir pour le développement du goût de l'art parmi les gens du peuple dont l'âme sera élevée par ce moyen et dont le travail dans les manufactures se fera ainsi mieux. Les fresques sont peintes; malheureusement, en raison des enduits de mauvaise qualité elles ne tardent pas à s'effacer.

Mais le Prince, encouragé, décide de faire peindre par huit artistes contemporains dans les lunettes d'un pavillon de Buckingham des compositions tirées du *Comus* de Millon. Ce travail le passionne, et deux fois par jour il emmène la Reine surveiller son état d'avancement.

Nous voyons aussi qu'en 1846 il s'intéresse à l'ornementation et à l'architecture des jardins; qu'en 1848, il est ravi de voir arriver en Angleterre Gavarni, car il découpe depuis des années ses planches de modes dans les journaux français.

mais l'artiste devenu sombre, misanthrope, le déçoit.

En 1850, il pose la première pierre de la Scottish National Gallery à Edimbourg. Cette galerie est édiflée grâce à d'anciens fonds d'Etat destinés à l'encouragement des pêcheries et des manufactures et restés sans emploi; le Prince le dit avec esprit dans son discours, soulignant que ces entreprises industrielles rendent service à leurs jeunes sœurs, les Muses.

La grande œuvre du Prince est l'Exposition Internationale de 1851; il y travaille depuis 1849, et la Reine reconnaît que c'est à lui qu'on doit « toute » l'exposition. Son succès est immense, mais le Prince n'a pas trouvé que des encouragements: le Colonel Sibthorp prie Dieu pour que la foudre tombe du Ciel afin d'anéantir ce projet malencontreux; d'autres regrettent l'exposition qui va amener trop de curieux et être envahie par les plus « bad characters in Europe »; elle aura, dit-on, pour résultat d'amener les hommes de gauche à proclamer en Angleterre le « Red Republic ». Le Prince tient bon, il vient chaque jour avec la Reine visiter les différentes sections, et l'exposition réussit si bien qu'elle laisse un bénéfice de 186.000 livres. On décide de s'en servir pour acheter un terrain dans le quartier de South Kensington afin d'y établir, sur le conseil du Prince, des musées et établissements éducatifs; cinq mille livres sont consacrées à acheter à l'Exposition, qui a été centrée sur les Arts Décoratifs, des œuvres « choisies sans référence aux styles, mais uniquement en raison de leur art ou l'excellence de leur travail »; ce « Museum of Manufactures » ouvre le 6 septembre 1852, et s'enrichit vite.

En 1855, le Prince accompagne la Reine à Paris; au cours de cette visite, ils se rendent à la Sainte-Chapelle, au Palais de Justice, à Versailles, et surtout à l'Exposition Universelle. Le pavillon des Beaux-Arts les retient particulière-

ment; la Reine note que « la collection sans pareille de tableaux représentant l'École Moderne » est visitée par eux. Napoléon III fait au Prince un présent, un « magnifique » vase de Sèvres sur lequel est figurée une vue de l'exposition de 1851, ajoutant que le vase lui était spécialement destiné, car l'exposition était son œuvre; « Albert en a été ravi; c'est un *chef-d'œuvre* dans toute l'acception du mot », écrit la Reine. Mais Albert a admiré dans la section française la *Rixe* de Meissonier, et l'Empereur lui donne le tableau; l'Impératrice Eugénie, enfin, lui offre un *Pokal* en ivoire sculpté.

En 1857, comme nous l'avons montré il y a quelques mois, le Prince joue un grand rôle dans la préparation de l'exposition de Manchester; en 1858, lorsqu'il est à Berlin, il visite avec la Reine le nouveau Musée et les collections royales; la Reine, afin de lui faire plaisir, alors, au moment de son anniversaire, lui offre une collection *complète* de vues photographiques de Gotha et ses environs exécutées par Bedford, et dont le Prince se déclare « charmé ».

Enfin, en 1861, lorsque le Prince est très malade, on le transporte d'une pièce dans l'autre du palais royal, et il se tourne alors vers « la belle peinture sur porcelaine de la *Madone* », (reproduction de la *Madone Colonna* de Raphaël) qu'il a donnée à la Reine (1859) et il demande à la regarder. Dans son *Journal*, la Reine s'attendrit: « Il aime tant tout ce qui est beau », note-t-elle. Et ses familiers comprennent qu'il est au plus mal, et que sa fin approche, lorsqu'il n'a plus la force de regarder ce charmant tableau.

La Reine, fidèle au souvenir de son mari, fera reconstruire le Musée du South Kensington, dont la première pierre sera posée le 17 mai 1899, et lui donnera le nom actuel de Victoria and Albert Museum.

G. W.

## MUSÉES ET MONUMENTS HISTORIQUES

### FRANCE

Une tête en marbre du **Louvre** représentant un empereur romain, venant de l'île de Thasos, est étudiée par François Chamoux dans la *Revue des Arts* de juillet-août. L'auteur l'identifie comme un *portrait de Claude* venant d'une statue monu-

mentale, d'un intérêt exceptionnel, car il montre l'empereur au début de son règne en « prince attentif et cultivé, mais aussi méfiant et dur, au masque sans aménité ni chaleur, empreint d'une majesté sévère ».

○

Deux *céramiques* et deux *minia-*

*tures persanes* ont été données au **Louvre** par M. Georges de Braux de la part de Mlle S. de Neufville. M. Jean David-Weill (*Revue des Arts*, juillet-août) les identifie et les date, étudiant notamment un bol en terre rosâtre à décor crème sur fond marron (XI<sup>e</sup> siècle) et une page



d'un livre des Rois de Ferdawsî (milieu XIV<sup>e</sup> siècle).

La petite composition de Véronèse, conservée au **Louvre** (Cat. Hauteceur, 1191 A), appelée jusqu'ici la *Guérison de la belle-fille de Pierre*, est reconnue par Mme Béguin (*Revue des Arts*, juillet-août) comme représentant la *Fille de Jaire*. Cette découverte permet à l'auteur de préciser l'origine du tableau qu'elle retrouve à coup sûr dans la collection de Brienne et dans l'inventaire Lebrun.

Un récent arrêté détache M. Pierre Verlet, conservateur en chef du département des Objets d'art du **Louvre**, à la Recherche scientifique, et le fait remplacer, pendant ce temps, par M. Landais. Nous reviendrons sur ces détachements à la Recherche, intéressants en ce qu'ils permettent des travaux personnels, mais très inquiétants pour la bonne marche des services, surtout lorsqu'il s'agit de conservateurs en chef.

Aux **Archives Nationales** ont été inaugurées les installations de l'hôtel Boisgelin (40 km de rayonnages) et celles d'un bâtiment en bordure de la rue des Quatre-Fils, ainsi que celle d'un atelier de réparations. Le directeur, M. Charles Braibant, se déclare « obligé de penser à une nouvelle tranche de travaux qui agrandira encore notre rayonnage de près de cent kilomètres ».

La deuxième version peinte par Dufy sur le thème de la *Fée Électricité* est entrée au **Musée d'Art Moderne** grâce à la générosité de ses Amis. Il s'agit d'une épreuve de la lithographie en couleurs de Mourlot, éditée par Berès, retouchée et modifiée à la gouache par Dufy (voir B. Dorival dans la *Revue des Arts* de juillet-août).

M. Germain Bazin présente dans les *Lettres françaises*, du 10 octobre, les travaux faits actuellement au **Jeu de Paume**. Il fallait d'abord, dit-il, assainir le Musée, s'occuper de l'isothermie, et enfin de l'éclairage des œuvres. Pour cela, la verrière supérieure a été sensiblement réduite, et un dispositif de lames orientables a permis de régler l'intensité de l'éclairage naturel. Pour

l'éclairage artificiel, il sera assuré par une utilisation simultanée des principes de la lumière chaude et de la lumière froide.

Le **Musée Guimet** a acquis un *bas-relief en marbre blanc* très représentatif de la sculpture bouddhique du sud de l'Inde, datable des III-IV<sup>e</sup> siècles de notre ère. Il est présenté dans la *Revue des Arts* de juillet-août par Mlle Benisti, qui nous annonce une étude sur lui dans *Arts asiatiques*.

La place du **Marché-Saint-Honoré**, ouverte à l'emplacement du Couvent des Jacobins, a cédé la place à un colossal « garage parking ». L'histoire de cette place est évoquée dans le *Figaro littéraire* du 5 octobre par M. Michel Gasnier.

*Arts et Livres de Provence* consacre son n° 31 (juin 1957) au **Vieux Port de Marseille**.

Le laboratoire de recherches archéologiques du **Musée Lorrain de Nancy**, et son activité depuis les six ans qu'il est créé, nous sont exposés par M. France Lannord dans le *Bulletin du Laboratoire du Louvre* (oct).

Mlle Michèle Beaulieu étudie les quatre chapiteaux de *Saint-Benoît-sur-Loire*, conservés au **Musée d'Orléans**, et presque inédits, dans la *Revue des Arts* de juillet-août; elle montre que les trois plus remarquables viennent du cloître reconstruit après 1179-1184, et le quatrième (chapiteau aux sirènes) de l'église Saint-Pierre, c'est « l'ouvrage médiocre d'un artiste local ».

Au **Musée de Saumur** a été achetée une maquette polychrome, exécutée en verre, qui reproduit les bâtiments de l'école de Cavalerie (vers 1820?), et qui est due à l'émailleur saumurois René Lambourg (1780-1880). On verra sur elle un bon article de M. Hubert Landais dans la *Revue des Arts* de juillet-août.

Un bref article de Mme Dubuisson présente le **Musée de Troyes** dans la *Revue française* d'octobre avec de bonnes photographies. La formule est bonne, mais on souhaite-

rait des notices plus longues sous les photographies dont le texte général parle très peu.

## ANGLETERRE

Un petit tableau de Giovanni Battista Tiepolo a été acheté, en Amérique, par la **National Gallery**, avec l'aide du National Art-Collections Fund. Il s'agit de la *Trinité apparaissant au pape Clément I<sup>er</sup>*, un modèle de petit format, achevé, soumis à l'électeur de Cologne, pour l'exécution d'une grande composition actuellement au Musée de Munich.

Les journaux anglais assurent que cette acquisition, triomphe pour le directeur et les trustees, aurait absorbé l'équivalent du fonds annuel accordé au Musée pour ses achats.

Un écho du *Telegraph* (13 sept.) raconte que la pluie a pénétré par six trous dans une des salles de la **National Gallery** et par douze dans une autre, celle des Canaletto. Ce journal ajoute que la salle voisine était plus que sèche; « elle contenait les *Parapluies* de Renoir ».

Deux bronzes d'une exceptionnelle importance sont entrés au **Victoria and Albert**. Le premier est une statuette italienne, un cheval inspiré de celui de Saint-Marc de Venise (vers 1490), le second est le *Rapt des Sabines*, de Hubert Gerhard (vers 1540-1620), qui a travaillé dans le sud de l'Italie.

La question des **trésors de Chatsworth** a été présentée par le directeur de la *Gazette* dans *Arts* du 16 octobre. On la trouvera aussi étudiée dans l'éditorial du *Burl. Mag.* d'octobre.

Désormais, en dehors de la tête d'*Apollon* (bronze grec de 460 avant J.-C.), du *Liber Veritatis* de Claudé Lorrain et du *Benedictionnal de saint Aethelwood* (fin du X<sup>e</sup> siècle), qui étaient visibles dès leur arrivée à Londres au British Museum, deux des tapisseries de chasses et de scènes galantes des ateliers de Tournai, sont exposées au Victoria and Albert Museum. Elles feraient allusion, selon un article de M. T. Mullaly (*Telegraph* du 8 oct.) au mariage du roi anglais Henri VI avec Marguerite, fille de René d'Anjou (René d'Anjou a créé l'ordre du Croissant, or plusieurs dames portent un crois-

sant comme ornement; d'autre part le cheval de la reine porte un M très visible). Les tableaux de Memling, de Rembrandt, d'Holbein, attribués à la National Gallery, ont besoin d'être nettoyés avant d'être exposés.

○

*West Country Houses. An account of some notable Country Houses and their owners in the counties of Gloucester, Somerset and Wiltshire*, par Robert Cooke, Clapton, chez l'auteur, 1956.

Illustré de documents figurés anciens. Englobe toutes les demeures anciennes, du XIV<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dont beaucoup n'ont donné lieu à aucune publication.

○

Un correspondant du *Times* (27.6.1957) soulève la question suivante : « Faut-il continuer la politique de : ne laissez pas les œuvres partir à l'étranger; recommandable lorsqu'elle concerne les œuvres d'origine étrangère, elle est ridicule — et, pire, dangereuse — quand elle s'applique à notre art national; sommes-nous honteux de nous-mêmes pour ne pas désirer que d'autres connaissent les peintures, les meubles, l'argenterie que nous avons faits et dont les Musées d'ici ont de vastes réserves... C'est un sujet sérieux pour le prestige national et pour le commerce de l'Angleterre. »

Lord Crawford and Balcarres n'est pas de cet avis (*Times*, 25.6.1957), mais il voudrait surtout que les Anglais puissent continuer à collectionner, et qu'ils soient encouragés à donner aux Musées en étendant à eux le système américain, dont nous avons parlé plusieurs fois, et qui permet de déduire les « charités » des impôts sur le revenu.

Un problème annexe est posé par une lettre au *Telegraph* du 12.9.1957. Le correspondant de ce journal fait observer qu'en matière d'estimation, les savants ne sont pas les meilleures autorités; lorsqu'il s'agit de livres, il préfère aux bibliothécaires les libraires. Il est évident que les conservateurs de Musées, à qui on interdit les expertises privées n'ont que bien peu d'éléments lorsqu'on leur demande d'en faire pour l'Etat.

○

Une lettre d'un M. Bernard Levy, publiée dans le *Times* du 10 septembre, attire l'attention sur la difficulté qu'éprouvent les jeunes uni-

versitaires à obtenir des postes de professeurs d'histoire de l'art. De nombreux correspondants font observer qu'on leur donne trop souvent pendant qu'ils font leurs études « un faux sens de sécurité et de confiance ».

Une autre lettre parue le 27 juin attirait l'attention sur les traitements dérisoires des **conservateurs de Musées** : 170 livres par an pour un conservateur adjoint, 400 pour un conservateur en chef.

○

## ETATS-UNIS

La communication sur la **climatisation des Musées** faites par L. Logan Lewis, ingénieur à l'Université du Kentucky à la dernière réunion de l'American Association of Museums (Cincinnati, 28 mai 1956) est donnée dans le récent numéro de *Museum* (t. X, 2, 1957).

○

Une interview de M. Frank Lloyd Wright à propos du **Musée Guggenheim** qu'il élève sur la cinquième Avenue est donnée dans le *New York Times* du 22 septembre 1957.

○

Le **Musée de Baltimore**, à l'inspiration du Print Council of America, présidé par M. Lessing Rosenwald, présente dans son Art Shop des gravures originales exécutées par les meilleurs artistes américains. Un certificat joint atteste qu'il ne s'agit pas de reproductions. D'autres Musées américains font de même.

○

Un **Musée** est projeté à **Beverly Hills** sur le thème : "History of the Art of Man". M. Phil Berg est président des Trustees qui comprennent le Dr Raymond Allen et Walt Disney.

○

Deux grands vases de porcelaine bleu et or, du **Musée de Boston**, sont étudiés par M. Howard C. Rice, Jr., dans le numéro d'été 1957 du *Bulletin* de ce Musée. Représentant l'histoire de Bélisaire, ils ont pu, grâce à Mlle Marcelle Brunet, être identifiés comme exécutés en 1779 à Sèvres par le peintre Caton. M. Pierre Verlet avait montré qu'ils provenaient du Cabinet du Conseil au château de Versailles dont ils ornaient la cheminée. Or, un membre de la famille Swan,

James (cf. sur lui un article curieux de M. Rice dans le *New English Quarterly* de sept. 1937) a fait partie d'une commission créée par le gouvernement français durant la Révolution pour vendre à l'étranger les collections nationales, et il a acquis pour lui même les vases royaux en question. Ceux-ci furent séparés par des partages familiaux, l'un entra au Musée de Boston en 1928, l'autre en 1938.

○

Le **Musée de Boston** a acheté un dessin de Jacques Callot, préparation pour sa gravure de *Sanctus Manusuetus* (cf. Mme Anne Blake Freedberg dans le numéro d'été du *Bulletin* du Musée).

○

Deux scènes de Marco Ricci (1676-1729) avec des personnages et des architectures en grisaille, ont été données au **North Carolina Museum of Art** par MM. Oscar et Jan Klein de New York.

○

Le **Cleveland Museum of Art** annonce l'acquisition d'un premier état de la gravure du *Guitariste* de Manet (1861), provenant de la collection Fanny Tewksbury King.

○

Le rapport annuel du **Wadsworth Atheneum** pour 1956 a paru dans le *Bulletin* d'été 1957 de ce Musée. Une question importante y est débattue par le directeur, celle du concept de communication entre l'art et les masses. Il fait observer que c'est une notion courante maintenant, mais qu'elle est prématurée. Pour lui, l'art « n'est pas une activité de groupe, mais une forme personnelle de communication entre l'artiste et le spectateur ».

Le rapport note que le Musée n'est pas assez riche, que son personnel scientifique est le plus modeste du pays, et que si, grâce au Summer Fund, il peut acheter des peintures, les autres œuvres d'art peuvent être acquises bien difficilement; il lui faudrait environ un million de dollars.

En 1956, le Musée a acheté un superbe pastel de Degas, provenant de la collection de Miss Romaine Brooks, peintre américain qui vit dans le midi de la France, un *portrait de femme* de Salvator Rosa, une *Epiphanie* de Carel van Mander, une *nature morte* de John Heliker et une sculpture de Robert J. Laurent (la



Balançoire) ainsi que des dessins, une figure franconienne des environs de 1505-1510, des tapisseries, le plus ancien portrait peint américain (*Miss Elisabeth Egginton*, 1664). Parmi les dons, il faut citer la collection de verres américains (2.000 pièces) formée par Mrs. Edith Olcott van Gerbig et donnée par son mari.

Le Département de l'Education s'est consacré cette année avec succès au Monde médiéval.

Le rapport expose que les prêts à diverses institutions constituent une charge très lourde, mais qu'ils sont nécessaires si le Musée veut d'autre part emprunter.

○

Un nouveau Musée s'est ouvert le 4 août, l'**Adirondack Museum**, à **Mountain Lake**, N. Y., consacré aux « rapports entre l'homme et les Adirondacks ». Il comprend, en dehors des dioramas et des objets, une galerie d'art.

○

Le Compte rendu annuel pour 1956 du **Musée de Philadelphie** a paru dans le numéro d'été 1957 de son *Bulletin*. Le Musée a obtenu 2.100 adhésions nouvelles, doublant ainsi le nombre de ses membres. Plusieurs expositions ont montré la porcelaine chinoise, les maîtres de l'estampe, la collection T. Edward Hanley, la porcelaine américaine dite Tucker china (Philadelphie, 1825-1838), les gravures expressionnistes. Le Musée a acquis le groupe de sculpture hindoue le plus important connu en dehors des Indes, ainsi qu'une *Contribution de franciscains* par Magnasco, et il a reçu de M. et Mme R. Sturgis Ingersoll un portrait en buste du *Bernin* par Bernardino Fioriti (né en 1623).

○

Une exposition importante sur l'art de William Blake a ouvert le 19 octobre à la **National Gallery de Washington**. Commémorant le 200<sup>e</sup> anniversaire de la naissance du Maître, elle a été ouverte en l'honneur de la visite de la reine Elizabeth II qui s'y est rendue le 18 octobre.

S. M., guidée par le directeur, M. John Walker, était accompagnée notamment par le Dr Carmichael, secrétaire de la Smithsonian Institution, et par M. Paul Mellon. Deux bienfaiteurs éminents ont suivi le cortège en petite voiture : M. Rush H. Kress et Mrs. Georges Widener.

La visite de S. M. la reine d'Angleterre à la **National Gallery de Washington** est commentée par plusieurs journaux. Le *Telegraph* (19 oct.) fait remarquer que la reine s'est montrée intéressée par ce qu'elle a vu; devant le Manet représentant le *Vieux Musicien*, elle a dit à M. Walker que « récemment elle avait elle-même pensé à Monet » et qu'elle n'avait pu acheter le Monet de la vente Weinberg. Elle a admiré surtout le *Moulin* de Rembrandt, une *Vierge à l'enfant* de Donatello, une peinture de Drouais, le *Wivenhoe Park* de Constable et la salle des Greco ainsi que des tableaux de Gilbert Stuart, George Inness, John Copley (en particulier son *Colonial Gentleman*).

○

Le **Henry Francis du Pont Winthethur Museum**, près **Wilmington**, ouvert en 1951, et consacré par son fondateur à l'art américain (reconstitution d'intérieurs), est présenté par M. Charles F. Montgomery, conservateur-adjoint, dans *Museum* (t. X, 2, 1957).

Le même Musée va élever une aile qui sera terminée à la fin de 1958; elle augmentera d'un tiers la surface du Musée, et on y installera dix chambres d'époque venant de maisons de Nouvelle-Angleterre. Il y aura aussi une salle spéciale pour les enfants des écoles, appelée « touch-it ».

□

Le 61<sup>e</sup> rapport annuel du **Worcester Art Museum** daté de juin, vient de paraître. Il prouve que le Musée souhaite voir augmenter sa capacité d'achat; néanmoins, le directeur, M. Francis Henry Taylor, montre que les collections se sont enrichies de façon considérable, que l'Ecole du Musée est réorganisée et que les conservateurs ont pu, en grand nombre, faire des voyages d'études en Europe.

○

Un cours a été donné à Coopers-town (New York), sur la **manière de conserver les maisons historiques**.

○

## HONGRIE

Le **Musée des Beaux-Arts de Budapest** annonce son cinquante-nième. Il a été créé en 1905, « non par une initiative royale munifi-

cente..., mais avec l'aide enthousiaste des personnes privées ainsi que par des achats ».

○

Les collections du **Musée chinois de Budapest** (ancien Musée George Rath), annexe du Musée des Arts Asiatiques, sont présentées par T. Horvath, dans les *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* (IV, 3-4, 1957).

○

Un article très intéressant des *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* (IV, 3-4, 1957) nous montre l'effort considérable pour la **sauvegarde des Monuments historiques** fait en Hongrie dans les trois dernières années qui viennent de s'écouler.

○

## PAYS-BAS

Le 15 octobre a été inaugurée sur le Museum plan d'**Utrecht** une statue par Bourdelle, *Sapho* (esquissée en 1887, terminée en 1925).

○

Sur le **Musée militaire « General Hofer »** de Leyde, a paru un article de M. E. Pelinck dans *Bull. van de Kon. Ned. Oudheidkundige Bond* du 15 septembre.

○

## U.R.S.S.

Le directeur du **Musée de l'Ermitage**, M. Mikhail Artamonov, donne un exposé excellent sur l'histoire et les collections de son Musée dans *Museum* (t. X, 2, 1957).

Il fait remarquer que ce Musée avait reçu des collections immenses et variées « grâce aux efforts désintéressés d'un grand nombre de savants, d'artistes et de personnalités, et malgré les difficultés et complications dues à l'administration impériale ». Après la Révolution socialiste d'octobre, le fonds des Beaux-Arts du service des Musées a permis d'acquérir les collections nationalisées et de créer notamment une section d'art du XIX<sup>e</sup> siècle qui manquait.

Le Musée a reçu en 1955 un million quatre cent quarante-huit mille cent quatre-vingt-quatorze visiteurs, et déjà à peu près le même nombre pour les neuf premiers mois de 1956.

## NOMINATIONS, PROMOTIONS, ANNIVERSAIRES

**M. Jean Coulomb** vient d'être nommé directeur du **Centre National de la Recherche Scientifique** à la place de M. Gaston Dupouy, démissionnaire. Directeur de l'Institut de Physique du Globe, il était nommé en 1953 directeur du Centre d'Etudes Géophysiques au Centre National de la Recherche Scientifique et secrétaire général du Comité National Français pour l'Année Géophysique Internationale.

**M. Raymond Escholier** a été nommé conseiller artistique de la ville de Paris.

Notre collaborateur, le **Dr Harry Bober**, est élu Honorary Fellow du Warburg Institute, et membre du Comité du *Bulletin*. Il est secrétaire de la section américaine du Centre International d'Etudes sur l'Art Roman en France.

**M. James J. Rorimer**, directeur du Metropolitan Museum of Art, a reçu le 10 octobre, au cours d'un dîner au Waldorf-Astoria, le médail- lon d'argent de la **Business Speak Citation** du New York Board of Trade.

**M. Alfred Neumeyer**, directeur de la Mills College Art Gallery à Oakland (Californie), a reçu un **prix Guggenheim** (Guggenheim Fellowship) pour faire des recherches en Europe en 1958.

**Mrs. Alice Louchein Saarinen**, critique d'art au *New York Times*, a reçu un prix Guggenheim (57-58), afin d'étudier le développement du goût américain de 1876 à nos jours.

Au Metropolitan Museum de New York, **M. John Goldsmith Phillips** est nommé conservateur de l'Art Renaissance et post-Renaissance, **M. Robert Beverley Hale**, conservateur de la Peinture et de la sculpture américaine, **M. Claus H. Virch**, conservateur adjoint du département de la Peinture européenne, **M. Richard H. Randall, jr.**, conservateur adjoint des Cloisters, **Mme Gertrude D. Howe**, conservateur adjoint du service des

entrées, **M. Carl Joseph Weinhardt**, conservateur adjoint des Estampes.

**Mme Katharine Kuh**, qui travaille à l'Art Institute de Chicago depuis 1943, a été nommée conservateur des Peintures et Sculptures. Elle s'intéresse beaucoup à l'art contemporain, et voudrait développer la collection du musée, si riche, d'art français jusqu'à nos jours. D'autre part, elle est décidée à remplir les vides dans les collections de maîtres anciens, et elle entend réinstaller ces collections.

**Miss Florence Kossoff** a commencé en septembre ses fonctions d'éditorial assistant à la Frick Collection.

**M. James W. Foster**, directeur adjoint du Musée de Baltimore depuis dix ans, devient directeur du Santa Barbara Museum of Art. Il sera remplacé par le **Dr William Allan Mac Donald**, graduate de l'Oberlin College et de la John Hopkins University, professeur d'histoire de l'art depuis douze ans au Western Maryland College de Westminster, et organisateur de diverses expositions.

**M. James William Foster, Jr.**, a été nommé directeur du Baltimore Museum of Art. Il remplace l'ancienne directrice du Musée, Mrs. Ala Story, qui prend sa retraite à partir du 1<sup>er</sup> octobre.

**M. Robert M. Church** est directeur de l'Art Gallery de l'Université d'Arizona à Tucson.

**M. Ned A. Cornish** a été nommé directeur du Kalamazoo Institute of Arts.

**M. Forest M. Hinkhouse** est directeur de la Fine Art Association à Phoenix, Arizona.

**M. Edward Lawson** est Supervisor of Education au Musée de Toledo.

**M. L. McDonald** est directeur du Dallas Health Museum.

**Mrs. Henry Peter Borie** a remplacé Miss Alice Goudy comme directrice des Public Relations du Musée de Philadelphie.

Le directeur du Detroit Historical Museum, **M. Henry Brown**, a fêté ses dix ans de direction.

**M. Robert Tyler Davis**, qui quitte la direction du Vizcaya-Dade County Museum de Miami, est coordinateur des Humanités à l'Université.

**M. William M. Milliken**, directeur depuis 1930 du Musée de Cleveland se retirera en avril 1958, et aura pour successeur **M. Sherman E. Lee**, directeur-adjoint du Musée, conservateur des collections orientales. M. Milliken est entré au Musée en 1919, et a dirigé le département des peintures depuis 1925 jusqu'en 1950.

Le **Dr Alfred Salmony**, de l'Institut of Fine Arts de New York, a pris sa retraite cette année. Ce savant, qui a travaillé d'abord à Bonn et à Vienne, sous la direction de Paul Clemen et de Josef Strzygowski, a été conservateur au Musée d'Art asiatique de Cologne, puis professeur à Mills College en Californie, et depuis 1937 il enseignait à l'Institut. Son enseignement, ses travaux, ses catalogues de jades, sa direction de la revue *Artibus Asiae* (1924-1946), attestent son érudition et sa place éminente parmi les historiens de l'art chinois.

Le **Dr Schoenberg** quitte cette année l'Institute of Fine Arts de New York. Ayant été élève de l'Université de Fribourg, il a enseigné de 1926 à 1935 à l'Université de Francfort, en même temps qu'il y était conservateur du Musée historique; après 1935, il a travaillé au Musée juif. En 1939, il a été chargé de la réorganisation du service des clichés de projection à l'Institut des Beaux-Arts de New York, et a fait des cours remarquables sur l'art allemand, ainsi que des articles (*Narwal-Einhorn*, dans *Staedeljahrbuch* de 1935) et un livre sur les dessins de Grunewald (1948).



## LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

Un décret du 24 septembre (J. O., 27, 57) a établi une zone de protection sur le **panorama** découvert des Terrasses, autour de la Tour Magne à Nîmes.

Un arrêté du 20 août 1957 relève le **droit d'inscription aux conférences publiques d'histoire de l'art** (fondation Rachel Boyer); le droit annuel est porté à 150 francs.

## CONGRÈS, ÉCOLES, CONFÉRENCES

Un discours sur l'**Académisme** a été prononcé à l'Académie des Beaux-Arts par son secrétaire perpétuel, notre éminent collaborateur M. Louis Hauteceur (dans la *Revue des Deux-Mondes*, janv. 1957). L'Académisme serait-il simplement l'attachement à certaines traditions, à un style dans ses caractéristiques : thèmes traités, formes employées, esprit qui l'amène? L'académisme « n'est pas l'apanage d'une école, d'une doctrine, d'une époque. Il serait plutôt la sclérose d'un style, une forme tombée dans le domaine public, une manifestation d'impuissance. »

Notre collaborateur **M. Denis Sutton** est parti donner une série de conférences au Canada.

Notre collaborateur, le Dr Bates Lowry, de l'Université de Californie, donnera à l'Institute of Fine Arts de New York un enseignement sur **les théories architecturales en France de 1750 à 1830**.

Une conférence de M. Rensselaer Lee, président de l'Art Département à l'Université de Princeton, à propos de **l'influence de Tasse sur l'histoire de la peinture** a été donnée au Musée de Cleveland en octobre.

M. le professeur Walter W.S. Cook a donné des conférences à La Havane sur **l'art espagnol** dans le Musée National récemment ouvert.

M. Francisco Javier Sánchez Cantón, de l'Académie Royale de la

Langue et de l'Académie Royale de l'Histoire, sous-directeur du Musée du Prado, a donné une conférence intitulée : **l'Architecture et la Peinture à Yuste** (au Musée du Parc, à Bilbao). Il examine, en premier lieu les véritables causes de la retraite de l'empereur au monastère de Yuste, fait qui ne résultait pas, apparemment, d'une résolution subite, mais d'une décision dont le processus se développait déjà auparavant. Il expose ensuite, avec les détails les plus curieux, la vie de Charles-Quint, depuis son arrivée dans cette retraite volontaire jusqu'à sa mort, et mêle à ces détails le récit des vicissitudes architecturales successives subies par le monastère, depuis son origine jusqu'à son état actuel.

Il rappelle ensuite la passion de Charles-Quint pour la peinture, goût très caractéristique, dit-il, de nos monarques, d'Isabelle la Catholique à Ferdinand VII, à quoi nous devons, pour la plus grande part, les collections qui composent le trésor artistique du Musée du Prado. Après avoir indiqué le goût de l'empereur pour l'art du Titien, il termine en présentant quelques-uns des tableaux qu'il emporta à Yuste, pour s'en entourer, dans sa retraite volontaire au monastère des Hiéronymites.

M. J. Sousa y Amell, chef de la Section des Expositions à la Direction Générale des Relations Culturelles, donne une **conférence** pour la clôture de l'Exposition du **Museo Textil Biosca, à Madrid**. Il décrit la richesse de ce Musée, considérée comme la troisième du monde en son genre. La conférence était présidée

par M. le directeur général des Beaux-Arts.

D. J. A. Gaya Nuño : **l'Art de 1900 et le spectateur**, conférence au Musée du Parc de Bilbao. L'auteur affirme qu'il n'y a pas de rupture fondamentale entre l'art du passé et celui de nos jours, car tous deux cultivent des qualités communes à l'art tout entier, tels que le mystère, spécialité de la Renaissance, et la grâce. Et peut-être l'art de nos jours, qui se concentre précisément dans l'expression de ces valeurs après s'être libéré de la servitude de l'imitation, le fait-il avec plus d'intensité?

M. le professeur Lafuente Ferrari a fait une très belle conférence sur : **la Peinture valencienne moderne**, à l'Ateneo Mercantil de Valence. Il groupe les artistes en diverses périodes, avec, à la place d'honneur dans la génération de 1800 à 1830, Vicente López. Dans les années qui vont jusqu'à 1850, il mentionne Cortina, Muñoz Degraín, Domingo, Cubells, Sala, Pinazo, etc. Ensuite ce sont les Plá et les Sorolla. La grande génération surgit avec la crise du réalisme; Cortina, Domingo et Pinazo. Avec Sorolla, la révolution atteint son point culminant.

La Direction générale des **Beaux-Arts d'Espagne** a ouvert les concours nationaux pour 1957 en vue de primer des œuvres d'artistes de nationalité espagnole, ou de nationalité hispano-américaine et philippine et résidant en Espagne et a décerné une demi-douzaine de prix.

## EXPOSITIONS

M. Julien Cain, administrateur de la **Bibliothèque Nationale**, dans un discours très remarqué, à la séance publique des cinq Académies, a traité de Baudelaire, critique d'art. Son discours promet que **l'exposition Baudelaire**, qui se prépare

sous sa direction pour le début de décembre, aura un intérêt exceptionnel.

Dans *Arts* du 2 octobre, M. R. Charmet commente les résultats d'une enquête faite par le jour-

nal au **Musée Jacquemart-André**, auprès des visiteurs de la récente exposition. Selon lui, le visiteur-type de cette exposition est « un Français moyen, assez jeune, cultivé, sincère, éclectique, individualiste et raisonnable. Il aime les portraits de

femmes, les fleurs, les marines, préfère la couleur au dessin et recherche la vérité... Il apprécie les ensembles d'atmosphère, sauf quand il s'agit de rares chefs-d'œuvre ». Sur cent personnes, quarante visitent de cinq à dix expositions *par an*, vingt-quatre une à cinq expositions et six entre vingt et trente.

○  
Au **Musée de Saint-Denis**, Mlle D. Fradisse a organisé une exposition sur le **Paysage de Saint-Denis du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours**; elle en commente les meilleures œuvres dans la *Revue des Arts* de juillet-août (Lespinasse, Cannella, Georges Michel, les peintres de l'Île-Saint-Denis, Utrillo).

○  
Au **Musée de Dieppe** a été organisée par le conservateur, M. J. Lapeyre, une exposition **Berthe Morisot**, qui a rencontré le plus vif succès. Le catalogue est bien présenté, et les planches, dues à un nouveau procédé, sont bonnes.

○  
Une exposition des **affiches de Toulouse-Lautrec**, au profit du Musée d'Albi a été réalisée avec le concours du Cabinet des Estampes et de collectionneurs. Elle a été présentée en juillet au Musée de **Saint-Omer** et en août-septembre à celui de **Calais** par le conservateur de ces deux Musées, Mlle S. Guillaume.

○  
L'exposition **Autour de Claude Lorrain**, qui a eu lieu au **Musée de Nancy**, pendant l'été, est étudiée par un historien du maître, notre collaborateur M. Marcel Röthlisberger dans une note du *Burl. Mag.* d'octobre. L'auteur insiste sur la pauvreté en tableaux du maître dans les Musées de France; selon lui, ils n'en conservent que trois, un à Grenoble, un à Strasbourg (non exposé à Nancy) et un à Epinal, venant du Louvre.

#### ANGLETERRE

L'Art Council annonce un grand nombre d'expositions de reproductions de peintures de maîtres français et anglais; malheureusement on n'est pas encore au point en ce qui concerne la couleur, et il faut craindre que ces expositions ne déforment le goût des visiteurs qu'elles prétendent former.

Une série de **photographies** de M. V. Balocchi, exposées dans le **Salon royal de Photographie**, à **Londres**, montrent les attitudes variées du public devant le *Printemps* de Botticelli.

○  
Le **Centenaire de l'exposition des chefs-d'œuvre de 1857**, à **Manchester**, que nous avons commenté dans un récent éditorial, est célébré par une rétrospective groupant un tiers des œuvres prêtées alors.

L'éditorial du *Burlington Magazine* de novembre lui est consacré; on y trouvera d'utiles références bibliographiques.

○  
Après le National Museum of Wales, la **Swansea Art Gallery** a reçu une exposition très intéressante sur **Daumier, Millet et Courbet** (Cat. par M. Philip Barlow). Voir sur elle M. D. Sutton dans le *Financial Times* du 1<sup>er</sup> octobre 1957.

#### AUTRICHE

L'Exposition de **Vienne, Collection de meubles anciens**, a réuni des meubles des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, la plupart intimement liés à la personnalité de certains Habsbourg, Marie-Thérèse, François I<sup>er</sup>, François-Joseph.

○  
Une exposition s'est tenue du 18 octobre au 17 novembre dans l'**Osterreichisches Museum für Angewandte Kunst**, à Vienne, consacrée à la **céramique d'art de la faïencerie royale de Delft**.

#### CANADA

○  
Une exposition d'**œuvres canadiennes**, achetées grâce au fonds de J. S. McLean (5 millions de dollars) et à celui de la T. Eaton Company (3 millions) a été ouverte en octobre au **Musée de Toronto**. Le Musée fera également sa seconde exposition d'œuvres venant de vingt et une collections particulières de la ville (tableaux du XIX<sup>e</sup> siècle européen).

#### ESPAGNE

L'**Ateneo** de Madrid a terminé la saison d'Expositions par la présentation d'une série d'œuvres de

l'**art pictural aragonais du VI<sup>e</sup> siècle**. Parmi les plus remarquables peintures gothiques sur bois figuraient des œuvres telles que *l'Adoration des Rois Mages*, provenant de Daroca; *la Vierge de la Miséricorde*, du maître de Teruel; le retable de Pedro de Zuera, de Huesca; *Sainte Tecla et saint Martin*, du maître de Lanaja, etc.

○  
A la **Bibliothèque Nationale de Madrid** a eu lieu une Exposition intitulée **Iconographie Mariale hispano-américaine**, organisée par l'Institut de Culture Hispanique.

○  
Dans la « Salle noire », nouveau local du **Musée d'Art contemporain de Madrid**, ont été exposées une série de toiles de ce que l'on appelle « *L'Autre Art* » ou « *L'Art abstrait* ».

#### ETATS-UNIS

Depuis novembre, sous le titre de **Collector's choice**, sont exposées au **Metropolitan Museum** des chefs-d'œuvre des grandes collections données ou léguées au Musée. Tous les départements collaborent à cette exposition très intéressante. Elle consiste à représenter treize grands collectionneurs, chacun avec un intérêt spécial, par des œuvres caractéristiques de leurs collections. Des photographies montrent les grandes pièces dans lesquelles ces trésors étaient disposés. Ainsi la collection John Pierpont-Morgan nous est montrée, et la collection Henry G. Marquand, qui constitue une date importante, avec son tableau de Vermeer.

L'exposition est ouverte dans la nouvelle aile qui porte le nom de M. Harry Payne Bingham, et comporte treize galeries transformables. Le nom du donateur qui a laissé au Musée, outre une très importante somme, deux portraits de Goya, est inscrit en or sur un panneau de marbre noir au-dessus de l'entrée. Voir dans le *Bulletin* du Musée (nov.) le grand article très illustré de M. Hyatt Mayor.

○  
Sur l'exposition **Emil Nolde**, au **Museum of Modern Art**, on verra un bon article de M. Howard Devree dans le *New York Times* du 29 septembre.



L'exposition d'art allemand du XX<sup>e</sup> siècle du **Museum of Modern Art**, de **New York**, est la première de cette importance présentée aux Etats-Unis. Elle comprend plus de cent soixante-dix œuvres allant du début de l'expressionnisme à l'époque contemporaine. Elle a été organisée avec le concours de la République fédérale d'Allemagne, par M. Andrew Carnduff Ritchie avant son départ, et par M. William S. Lieberman. On la verra ensuite au Musée de Saint-Louis.

Une grande exposition, intitulée **The American Vision**, organisée au profit de l'**American Federation of Arts** et sous le patronage du magazine *Time*, a eu lieu à la **Galerie Wildenstein de New York**. Elle groupe cinquante œuvres prêtées par vingt-deux musées différents et par neuf collectionneurs, et s'étend sur trois siècles. Elle commence, en effet, par une peinture de Robert Feke (vers 1705-1750) et s'achève avec une œuvre de Loren Maciner peinte en 1956; la moitié des peintres exposés sont vivants. Une brillante introduction de M. Philip Rhys Adam, directeur du Musée de Cincinnati, définit les courants de l'art américain.

L'**Addison Gallery of American Art** fait une exposition de **découpages américains** depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle.

La **Walters Art Gallery**, à Baltimore, fait une exposition d'armes et d'armures anciennes, médiévales et renaissance; on y a joint des représentations contemporaines montrant leur emploi dans la guerre sur des vases, manuscrits, tapisseries, etc.

**Quarante peintures du Musée National d'Art Moderne** font le tour des **Musées américains**, en commençant par l'**Institut d'Art Contemporain** de Boston.

L'exposition **Monet**, organisée par l'**Institut des Beaux-Arts de Minneapolis**, a été ouverte à **Saint-Louis** à la fin de septembre pour un mois; puis elle a été transportée à Minneapolis.

En janvier prochain, le **Musée des Beaux-Arts de Boston** aura une exposition **Monet** qui groupera

autour de la *Japonaise*, nouvellement acquise, les toiles du Musée et celles des collections particulières. En avril, une exposition du même ordre aura lieu à l'**Art Institute** de Chicago.

Le **Los Angeles County Museum** a organisé en octobre deux expositions: la première sur **Jacques Callot**, la deuxième sur l'**Art hollandais de 1945 à 1955**.

Une exposition de **Lucas Cranach le vieux** a été ouverte le 13 octobre, au **Minneapolis Institute of Art**, autour de deux portraits du maître récemment acquis.

L'**Institut des Beaux-Arts de Minneapolis** a fait une exposition des **Maîtres de l'estampe de Rembrandt à Picasso**. On y a joint aux estampes du Musée celles des collections privées afin de stimuler le goût de collection chez les amateurs.

Le **Museum of Art**, de **San Francisco**, annonce une dizaine d'expositions pour la fin de l'année, dont une de **dessins et gravures** de la **San Francisco Art Association**, une de **céramiques** (comme chaque année), exécutées par les artistes résidant aux Etats-Unis et au Canada, une d'**œuvres contemporaines** susceptibles d'être achetées, une des **rapports entre l'Asie et Dr Morley** (avec conférences par le Dr Morley, M. Baxter, Mrs. Katherine Caldwell); une des **femmes artistes** de **San Francisco**, et une de **cadeaux de Noël** (peintures, dessins, gravures, sculptures, ne dépassant pas 56 dollars).

Le **Musée de Toledo** et son directeur M. Godwin présentent pour un mois (8 oct. au 17 nov.) les **Maîtres européens du Musée de São Paulo**. M. P. M. Bardi, conservateur de ce Musée, explique que cette exposition est « un moyen de présenter au public de l'Amérique du Nord un remarquable musée neuf d'Amérique du Sud ». L'exposition a été accueillie avec le même succès qu'à Paris et à New York.

#### IRLANDE

Une exposition, **Paintings from Irish Collections**, a eu lieu de mai à août 1957 à la **Municipal Gal-**

**lery of Modern Art** de Dublin. L'idée de cette exposition est due à Sir Alfred Beit, lequel a fait observer que la dernière exposition des Maîtres anciens en Irlande datait de 1902 (exp. organisée par Sir Hugh Lane). Elle contient des œuvres venant des collections privées et aussi des églises. Les diverses écoles sont représentées, y compris l'école irlandaise (Barret, Chinnery, Hone, O'Connor, Roberts, etc.). On remarque un beau portrait de femme de Goya (*Doña Antonia Zarate*), un Zurbaran, le portrait de *Sir R. et Lady Neave* par Gainsborough, un Wenix, et des Primitifs. M. James White, l'organisateur et l'auteur du catalogue a, très prudemment, indiqué chaque tableau sous le nom indiqué par son possesseur.

#### ISRAEL

Le **Musée d'Art Moderne d'Haïffa** a organisé une exposition à la mémoire de **Jakob Nussbaum** (1873-1936). Né près de Cassel, il a été un des fondateurs de la « Sécession » de Francfort, et il a émigré en Israël en 1933.

#### ITALIE

La **fondation Giorgio Cini** organise une exposition de **cent dessins de la collection Janos Scholz**, composée d'œuvres des plus grands artistes vénitiens; elles sont bien choisies pour leur intérêt esthétique, et aussi comme exemples d'études pour des tableaux. M. Scholz, qui n'a commencé qu'en 1935 sa collection, possède déjà 1.500 œuvres d'artistes italiens, la plupart achetées à Londres.

Le **Musée Poldi Pezzoli** de Milan expose des **sculptures en bois du moyen âge**. Les œuvres choisies dans les églises et les musées d'Italie sont intéressantes. Un catalogue bien illustré sera un souvenir utile de cette manifestation.

L'Italie a solennellement célébré, sous le haut patronage du président de la République, le **second Centenaire de la naissance de Canova** par une série de manifestations d'un haut intérêt. Outre l'émission d'un timbre à l'effigie du sculpteur, la large diffusion d'affi-

ches et de cartes postales, l'organisation de fêtes commémoratives, il faut signaler l'agrandissement et le réaménagement, dans un style très dépouillé, de la « Gipsoteca » de **Possagno**, village natal de Canova, la publication d'un catalogue scientifique de ce Musée, dont nous rendons compte d'autre part, la tenue à la Fondation Cini de Venise, les 12, 13 et 14 octobre, d'un Congrès international consacré aux problèmes du néo-classicisme, sous la présidence du professeur Mario Praz, de l'Université de Rome, et deux expositions ouvertes à Trévise et à Bassano.

M. Gino Barioni a présenté dès le 14 juillet, dans le cadre rénové du **Museo Civico de Bassano del Grappa**, dont il a la charge, un choix de 90 dessins, extraits de 18 albums, où sont conservées environ 1.800 études du maître, accompagnées de manuscrits, de pièces d'archives et de plâtres. Au milieu d'académies finement étudiées apparaissent des croquis rapides, sensibles, de « choses vues » dans la tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle vénitien.

Le professeur Luigi Coletti a été l'âme de la remarquable exposition de **Trévise** inaugurée le 15 septembre dans la grande salle du **Palazzo dei Trecento** de Trévise. Il en a rédigé lui-même le catalogue, un des meilleurs essais sur Canova.

## ANTIQUITÉ.

Un article, le premier d'une série, est consacré, par M. Vladislav Popovitch, à la chronique de la *civilisation proto-historique dans la péninsule des Balkans*; l'auteur, étudiant la station de Vinca, la place de 2300 à 1730 avant notre ère (*Revue archéol.*, avril-juin).

Un *groupe en bois égyptien* (environ de 700 avant J.-C.), venant de Sakkarah, est étudié par Mme Desroches-Noblecourt (*Revue des Arts*, juillet-août). Elle montre très bien l'intérêt de cette miniature, « traduction plastique des conceptions théologiques de Memphis, où figurent les deux plus importantes entités : le Démon et son Verbe, le point de départ et l'aboutissement même de tout le système créateur ».

M. Dinn Adamesteann (*Revue*

Cette exposition, divisée en plus de vingt sections, envisage tous les aspects de la biographie et de l'œuvre de l'artiste, précise sa formation locale, puis vénitienne et enfin romaine, à l'aide de maquettes et de photographies des travaux de ses prédécesseurs immédiats, les Torretti, Bonazza, Marchiari, Morlaiter et de ses contemporains. Elle nous permet de suivre pas à pas l'évolution de son style purement baroque vénitien dans ses créations de jeunesse, portraits peints et modelés, statues d'*Orphée* et d'*Eurydice*, prêtées par le Musée Correr qui les a récemment acquises, style qui devient peu à peu néo-classique, romain, sans abdiquer pour autant toute personnalité, dans ses groupes majeurs, tombeaux pontificaux, *Hercule* et *Lyces*, statues équestres... Ses différents thèmes d'inspiration, élégiaque, mythologique, religieux, « napoléonien », etc., sont nettement soulignés.

La comparaison de ses œuvres avec celles de son rival Thorvaldsen n'est pas plus oubliée que l'évocation des techniques variées qu'il a pratiquées, peinture, dessin, modelage, travail du marbre. De magnifiques photographies, habilement montées, suppléent à l'absence de morceaux intransportables, et s'ajoutant à tous les originaux provenant des collections publiques et privées d'Italie et

de l'étranger. Le programme des organisateurs, qui souhaitaient illustrer dans un esprit critique et pédagogique l'œuvre du maître dans l'ambiance de son temps, distinguer l'« artiste » du « styliste » néo-classique, ses créations toujours vivantes de celles qui ont passé de mode, a été pleinement rempli, et cette exposition fera beaucoup pour aider à la juste appréciation d'un véritable créateur et d'une étape de l'art européen.

G. HUBERT.

## PAYS-BAS

L'exposition **Bernardo Bellotto**, organisée par le Musée de Varsovie, a été montrée au **Musée Boymans** de Rotterdam.

## SUEDE

Au **Musée de Stockholm** une exposition (oct.-nov.) a réuni des aquarelles et des dessins de **Van Gogh** ainsi que des études peintes à l'huile. Un bon catalogue avec une préface de V.W. Van Gogh et une introduction de M. Otto Sköld se termine par d'utiles précisions biographiques et par des planches de grand format.

Le même musée a présentée une exposition d'**art graphique suédois** (1887-1957).

## LIVRES ET TRAVAUX

*archéol.*, avril-juin) expose les résultats de ses nouvelles fouilles à *Géla*, et spécialement sur le rocher de Butera, où la couche la plus ancienne appartient à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle ou au début du VII<sup>e</sup> avant J.-C., c'est-à-dire avant l'arrivée des Grecs.

Une *gargouille d'argile en forme de tête de lion* provenant de *Corinthe* (IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle), qui est entrée récemment au Louvre, est analysée dans la *Revue des Arts* de juillet-août par Mme Mollard-Besques.

Les fouilles entreprises dans les ruines de la *ville romaine d'Aguntum*, près de *Lienz* (Tyrol de l'Est), ont aussi été poursuivies cet été. Au cours de cette période, on a dégagé notamment une partie de l'ancienne grande route romaine, un complexe de maisons qui se trouvaient en bordure de celle-ci avec une galerie en

bois et portail voûté. Parmi les trouvailles les plus remarquables, il faut mentionner une pierre tombale portant des inscriptions du II<sup>e</sup> siècle.

M. Charles Picard dit l'intérêt d'un *relief romain du Latran* dont il a reconnu, avant M. A. Giuliano, qu'il venait de l'Antiquarium du Forum, « *membra* encore *dissecta* de la basilique Aemilia, et qui représenterait le châtimement de Tarpeia » (*Revue archéol.*, avril-juin).

La *grande muraille de Chine*, par René Poirier. Ce gigantesque rempart de plus de 3.000 km de longueur, qui donne lieu à maintes représentations figurées depuis vingt-deux siècles qu'elle existe, n'a pas laissé de trace dans les archives ou ouvrages chinois. Il faut donc l'étudier d'après les légendes chinoises et les



témoignages des voyageurs (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mars).

○

Le jardin décrit par Longus dans le livre IV de *Daphnis et Chloé* est un jardin oriental, avec des perspectives ouvertes en dehors, et surtout un verger occupant l'aire centrale, les carrés de fleurs étant abrités par des arbres fruitiers, comme nous l'apprend M. Pierre Grimal dans la *Revue archéol.*, avril-juin.

○

Nous n'avons pas encore signalé un ouvrage pratique, très à jour, le *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und motive in der bildenden Kunst, literatur und Musik des Abendlandes bis zur gegenwart*, par Herbert Hunger, Wien, Hollinek, 1953, in-8°, XII-372 p., 98 ill.

○

## MOYEN AGE.

M. L. Grodecki nous fait observer une erreur typographique dans le compte rendu donné dans la chronique d'octobre de son article sur la *Sculpture française aux environs de 1200* : le mot Verdun a été à tort transformé en Berlin. C'est, d'autre part, à M. Sauerländer qu'il faut restituer ces travaux dont il fait état dans le *Bull. Monumental*.

○

Le Dr Guido Schoenberger, de l'Institute of Fine Arts de New York, est venu en France étudier les tapisseries de la *Licorne* du Musée de Cluny.

○

A la suite des nombreuses études auxquelles a donné lieu les dernières années la *sculpture romane italienne* (R. Jullian, G. de Francovich, A. O. Quintavalle, R. Salvini), M. Germain Bazin (*Problèmes d'art roman en Italie*, dans *Critique*, mai) compare la sculpture italienne du XII<sup>e</sup> siècle avec la sculpture française de la même époque. Les travaux récents ont montré, à l'encontre des thèses soutenues par Kingsley Porter, le rayonnement de la sculpture française à l'époque romane et son influence sur l'est de l'Italie du Nord. Mais si les grands courants de la France romane ont alimenté bien des ateliers italiens, il existe entre la sculpture des deux pays au XII<sup>e</sup> siècle une antinomie

profonde. Tandis qu'en France la sculpture est « pariétale », étroitement liée à l'architecture, comme l'ont marqué H. Focillon et M. Balthusaitis, le sculpture italienne a sa vie autonome, sa valeur propre, et ne s'intègre pas dans un programme avant tout monumental. Antelami, au baptistère de Parme, est un « statuaire » qui, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et au tournant du XIII<sup>e</sup> siècle, annonce déjà la Renaissance classique et humaniste.

○

Une *Madone*, donnée à Berlinghiero Berlinghieri de Lucques (1228-1243), est présentée par M. W. R. Valentiner dans le *North Carolina Museum Bulletin*, été 1957.

○

Le professeur Richard Krautheimer a préparé à Rome et au Cabinet des Estampes de Paris le premier fascicule du tome II de son *Corpus basilicarum Romae*. Il a emmené avec lui deux de ses étudiants de l'Institute of Fine Arts, Alfred Frazel et Walter Widrig, afin de les entraîner dans les difficiles recherches de cet ordre.

○

L'église romane de Ják, en Hongrie (vers 1147), est étudiée avec la publication de nombreux documents originaux par D. Dercsényi, dans les *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* (IV, 3-4, 1957).

○

A l'occasion du 450<sup>e</sup> anniversaire du Maître M. S., M. D. Radocsay (*Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, IV, 3-4, 1957) présente son œuvre.

○

Dans le même numéro a paru une excellente étude de J. Baloch sur l'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie méridionale des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. L'auteur, dans une suite de petites monographies suivies d'une conclusion, explique que les statues de Hongrie s'inspirent, au début, « des différents types sculpturaux déjà cristallisés et répandus » ; puis, que, vers 1470, elles se ressentent de l'influence des gravures sur bois et sur cuivre allemandes (le Maître E. S. et Schongauer).

○

Un article sur l'hôpital Saint-Pierre (Sint Pertersgasthuis), de

Arnhem, a été publié par M. Ir. C. L. Temminck Groll, dans le *Bulletin van de Kon. Ned. Oudheid Kundige Bond* du 15 septembre 1957. L'hôpital, consacré en 1407, est en partie conservé, il ressemble beaucoup à un certain nombre de constructions gothiques civiles d'Utrecht, Vianen, Delft, mais son plan est différent de celui des hôpitaux de cette époque ; il se compose de deux parties séparées par un mur.

○

Une association s'est créée, les *Amis de Cléry*, qui voudrait consolider et faire revivre l'église sous la haute direction des Beaux-Arts. Cette église a été construite au XV<sup>e</sup> siècle par le Bâtard d'Orléans, avec ses propres deniers, les largesses de Charles VI et 12.000 écus d'or envoyés par le Dauphin.

○

M. Yves Bruand attire l'attention sur l'importance historique et la valeur militaire des ouvrages fortifiés en Vieille-Castille au XV<sup>e</sup> siècle, dans la région de Valladolid (le *Moyen Age*, 1957, n° 1-2). Ces forteresses offraient un abri sûr, difficile à forcer, mais leur valeur était due moins à leur conception qu'au retard considérable dans l'armement des armées.

○

Mme M. Hours a l'excellente idée de publier un ensemble de photographies, de radiographies du triptyque de Beaune, qu'elle attribue, en le comparant au triptyque Braque, à Roger Van der Weyden (*Bull. du Laboratoire du Louvre*, etc.).

○

## RENAISSANCE.

La *Crucifixion*, donnée en 1939 par M. Kress à la National Gallery de Washington, est attribué par M. Ottavio Morisani non à l'école de Rimini, mais à Roberto d'Odorisio (*Art Quaterly*, été 1957).

○

Un panneau de prédelle, une *expulsion du Paradis* venant de la collection Engel-Gros de Paris, a été acquise en octobre 1956 par le Museum of Fine Arts de Boston. M. Bernard Berenson l'a donnée à Benvenuto di Giovanni, et le pense peint entre 1480 et 1500 (cf. Thomas N. Maytham dans le numéro d'été du *Bulletin du Musée*).

Mme J. Adhémar étudie deux panneaux de Colyn de Coter du Louvre, appelés jusqu'ici : *Panneaux de retable, Groupe de saints*. Elle montre (*Bull. du Laboratoire du Louvre*, oct.) qu'après étude aux rayons, il faut voir deux fragments d'un même tableau; ces groupes de donateurs étaient surmontés d'un Dieu en Majesté que le Christ et la Vierge implorent, en faveur de la naissance de Charles-Quint (1500).

La couverture du catafalque d'Henri VII, qui a servi pour la commémoration annuelle de son service funèbre (1504), exposée au Fitzwilliam Museum de Cambridge, est étudiée par M. Hugh Taft dans le *Journal des Instituts Warburg et Courtauld* (juillet-déc. 1956).

Une anamorphose de Léonard citée par Lomazzo (*Combat du dragon et du lion*) est étudiée dans l'*Arte* (janv.-août 1956) par M. Carlo Pedretti, qui en retrouve la trace dans le *Codex Atlanticus* et dans les dessins du maître.

Un bronze de Tribolo du Bargello de Florence, représentant un *Pan jouant du pipeau*, a pu être daté du 18 avril 1549, grâce à un livre de comptes du fondeur Zanobi Portigiani, conservé à l'Archivio di Stato; de même, son *Aesculape* des jardins Boboli a été terminé comme le disait Vasari par Antonio Lorenzi, qui a été payé pour cela de 1553 à 1555 (voir un curieux article de M. James Holderbaum dans *Burl. Mag.* d'octobre).

## XVII<sup>e</sup> SIÈCLE.

Mlle Andrée Jouan a retrouvé en 1954, grâce aux rayons X, sous un *Triomphe d'Henri IV* de Deruet (Musée d'Orléans), un portrait de femme dans laquelle elle reconnaît avec raison la sœur du roi, Catherine de Bourbon (*Bull. du Laboratoire du Louvre*). Elle a pu le faire, en partie, grâce à sa thèse du Louvre sur Thomas de Leu, dont elle nous donnera bientôt l'essentiel.

Dans une démonstration extrêmement bien menée, intitulée *Novels in ebony* (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1956, nos 3-4), M. Th. H. Lunsingh Scheurleer nous montre qu'un cabinet d'ébène sculpté

célèbre, conservé à Windsor, représente des scènes de l'*Ariane* de Desmaretz de Saint-Sorlin (éd. ill. de 1639, par Bosse, d'après Vignon), et de l'*Endymion* de Gombauld (illustré en 1624). Ces dernières illustrations étant faites, d'après le privilège, « pour satisfaire au désir de la Reine ». L'étude d'autres cabinets du même type, avec sujets empruntés à des gravures de Dorigny, d'après Vouet, prouve, selon l'auteur, qu'ils sont français, qu'ils proviennent des ateliers royaux, sans doute de celui de l'ébéniste Jean Macé de Blois (vers 1640), logé sous la grande galerie du Louvre, entre Jacques Sarrazin et Simon Vouet.

Parmi les cinq mille lettres autographes du Musée de Mariemont, Mme Marie-Jeanne Durry a fait un premier choix allant du xv<sup>e</sup> siècle à 1880 (*Autographes de Mariemont, première partie, avant 1800*, 200 lettres, Paris, Nizet, 1955). On peut y relever une quittance de Mansart datée du 30 novembre 1687 pour un quartier de ses appointements, et une minute de lettre de lui, une de Puget à Colbert de Villacerf (1692), une de Pierre Mignard au même (1693), à propos du jugement d'un tableau de Daniel Sarrahat, une de Joseph Vernet à d'Angiviller demandant une pension (1777), une de Charles-Nicolas Cochin relative à ses illustrations de la *Jérusalem délivrée*, et dans laquelle il parle de « l'état affligeant » du peintre la Tour (1784), une de François Casanova (1778) qui veut quitter Paris.

Deux essais du Dr Walter Friedländer sur *Mannerism and antimannerism in Italian Painting*, publiés dans des revues allemandes il y a trente ans, vont être publiés en anglais par les soins de l'Institute of Fine Arts de New York.

Le Dr Sluys, auteur d'un livre sur *Arcimboldo*, a donné une interview à *Connaissance des Arts* (oct.). Il y raconte comment il a pu distinguer les deux artistes réunis sous le nom de Monsu Desiderio : Didier Barra et François de Nomé, après M. Pariset.

Dans le *Burl. Mag.* d'octobre, M. Brian Sewell discute l'opinion de MM. Soria et Angulo sur les sources de l'*Hercule* de Zurbaran. Pour lui,

le tableau est inspiré du *Saint Jérôme* de Léonard (Vatican).

Un bon article sur les portraits hongrois gravés par Elias Wideman (né en 1619) est publié par Gizella Cenner-Wilhelmb dans les *Actae Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* (IV, 3-4, 1957).

Olga Paris a reçu une bourse de trois mois de la fondation belgo-américaine pour étudier à Bruxelles et Anvers les représentations des catafalques au xvii<sup>e</sup> siècle.

## XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE.

Un excellent portrait de Rachel Ruysch (1664-1750), peintre de fleurs, par elle-même, a été donné par les frères A. et V. Hammer de New York au North Carolina Museum of Art (cf. M. W. R. Valentiner dans le *Bulletin* de l'été 1957). L'artiste, dont les œuvres se vendaient mieux que celles de Rembrandt, y porte une médaille attribuée à elle par le prince électeur Palatin du Rhin, et montre un tableau de fleurs peint par elle.

M. James Barrelet, auteur d'un livre excellent sur la verrerie, paru l'an dernier, présente, avec d'excellentes photographies, *la verre à boire en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* (*Cahiers de la Céramique*, été 1957).

Les meubles en fer du XVIII<sup>e</sup> siècle français sont présentés avec des images bien choisies dans *Connaissance des Arts* d'octobre. On nous y fait remarquer que le premier meuble entièrement en fer (une chaise) daterait de 1507 (inventaire des ducs de Bourbonnais); le premier lit de 1769.

Un récent *Bulletin des Amis suisses de la Céramique* (juillet 1957) est consacré à Johann Gregor Horoldt, peintre de la manufacture de Meissen, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à sa vie, à ses formules, aux imitations modernes de ses œuvres (cf. Ch. Decroux, dans *Cahiers de la Céramique*, été 1957).

A propos de deux ouvrages récents, Mme Lion-Goldschmidt insiste sur le rôle du Portugal dans la diffusion de la porcelaine chinoise



d'exportation (1730-1780) dite de la Compagnie des Indes (*Cahiers de la Céramique*, été 1957).

Le Salon de porcelaine de Capodimonte, fabriqué en 1757 pour le roi de Naples, et dont il existe une réplique au Buen Retiro de Madrid, est présenté dans *Connaissance des Arts* d'octobre, par M. J. Wilhelm.

Miss Anna Wells Rutledge étudie (*Art Bull.*, été 1957) les dessins préparatoires pour le portrait de la famille Pepperrell, peint en 1778 par Copley.

Deux petits portraits peints par Hogarth ont été achetés par la Huntington Gallery, ceux d'amis du peintre, *Bishop Benjamin Hoadly et sa femme*. Les problèmes que pose la présence à la Tate Gallery d'un autre portrait du même modèle sont étudiés par M. R. R. Wark dans le *Burl. Mag.* d'octobre.

Les représentations des Alpes, et spécialement du Val d'Aoste par des artistes anglais (Cozens, Turner) sont étudiées par le professeur T. S. R. Boase dans le *Journal des Instituts Warburg et Courtauld*, 1956, juillet-décembre.

Un article de notre collaborateur, le professeur José López-Rey, dans les *Scritti... in onore di Lionello Venturi* (1956) rapproche les Prisons de Piranèse des Prisonniers de Goya.

Un très intéressant article de Mme Margaret Whinney, dans le *Journal des Instituts Warburg et Courtauld* (juill.-déc. 1956), étudie la part de Flaxmann dans le mouvement préromantique anglais.

## XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.

M. R. B. Beckett étudie la *Cathédrale de Salisbury* de Constable et ses différentes versions à la lueur de documents regroupés par lui (*Art Quaterly*, été).

Sur Richard Ovey "furniture-printer" du début du XIX<sup>e</sup> siècle et les dessins de Chintz, voir un bon article de M. Peter Floud dans le *Connoisseur* d'octobre.

M. Gaston Poulain nous invite à

faire un voyage autour du crâne de Goya, et à étudier un tableau du Musée de Saragosse (copie à celui de Castres) qui le représente. Il se demande si le docteur Gall, très intéressé par les crânes d'artistes, n'aurait pas subtilisé le crâne du Maître.

M. Francis Jourdain, dans les *Lettres françaises* du 19 septembre, reprenant à son insu un article de la *Gazette*, nous montre que Delacroix, après avoir peint la *Liberté sur les barricades* en 1831, n'avait plus en 1848 les mêmes convictions républicaines : « Il ignore tout des sentiments que son prestigieux génie lui a permis d'exprimer avec tant de fougue, tant de convaincant lyrisme, et tant d'intelligence. »

M. Robert Rosenblum a fait une conférence à la College Art Association de Detroit sur : *L'Origine de la peinture, un problème dans l'iconographie de classicisme romantique*; il prépare un travail sur Ingres.

M. Bonniot, professeur agrégé au lycée Charlemagne du Raincy, travaille sur *Courbet en Saintonge*, sujet de sa thèse principale de doctorat ès lettres; il a fait un exposé au Port-Berteau, cet été, dans le grenier qui a servi à peindre le *Retour de la Conférence*. Sa thèse secondaire sera consacrée aux rapports entre Baudelaire et Courbet.

Le fragment du *Déjeuner sur l'herbe* de Monet, récemment donné au Louvre, est étudié par M. Claude Roger-Marx (*Figaro littéraire*, 5 oct.), qui montre comment le fait que l'auteur l'ait découpé, « par sévérité avec lui-même », fait s'effondrer « le mythe d'un Monet sans contrôle sur sa production et travaillant comme l'oiseau chante ».

Une liste des œuvres du peintre anversoïs Jean-Pierre-François Lamorinière (1828-1911) est donnée par H. Lavachery dans l'*Acad. Royale Belg.*, 1956, t. 122.

Le cinquantième anniversaire de la mort du peintre roumain Nicolas Grigoresco (1838-1907) est commémoré par un article de Georges Besson (*Lettres françaises*, 3 oct.) sur cet artiste, qui a travaillé longtemps en

France, notamment dans la forêt de Fontainebleau (1864-1867). Nous y reviendrons à propos du travail de M. Ionel Sianu, qui a été publié par l'Institut roumain pour les relations culturelles avec l'étranger.

La Société Paul Cézanne, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort du maître, a réuni en une plaquette une série d'hommages inédits.

Un dossier d'authentification d'un Van Gogh est publié dans *Connaissance des Arts* d'octobre, par le professeur Van Dantzig, qui prétend réfuter les opinions défavorables de spécialistes tels que le docteur H. L. C. Jaffé et le professeur A. M. Hammacher, directeur du Musée Kroller-Muller.

Le Pont à l'anglais d'Arles, peint par Van Gogh, est identifié par un Arlésien, M. Pierre Mauberna (*Lettres françaises*, 19 sept.); il existe encore, mais défiguré, sans son pont-levis, « rebâti, banalisé, ayant été jugé trop étroit pour le passage des camions ».

En juin 1958, le Cercle Artistique de Munich fêtera le 100<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Carl Spitzweg. Sur les quelque 268 œuvres, tableaux ou dessins, de Spitzweg, le nombre des copies signalées augmente sans cesse, au point qu'il serait, à l'heure actuelle, nécessaire de leur faire une place à part dans l'œuvre de l'artiste. On a maintenant retrouvé les originaux de ses copies : le *Saint François d'Assise* de Rubens, les *Quatre Têtes de nègre* également de Rubens, *Esau et Jacob* de Lorenzo Lippi, *Saint Paul dans sa prison* de Rembrandt, etc. Un série d'intéressants rapprochements ont été faits dans ce domaine. L'artiste n'exécutait ces copies qu'afin de perfectionner sa technique et d'acquérir un style bien personnel (*Weltkunst*, 1<sup>er</sup> oct.).

Un compte rendu de l'exposition Sickert de la Graves Art Gallery, à Sheffield, est donné par H. F. Constantine dans le *Burl. Mag.* d'octobre. Il montre que le succès de Sickert est de plus en plus considérable, et que ceux qui n'aiment pas ses peintures doivent admettre l'excellence de ses dessins.

M. Adolphe Aynaud nous prouve depuis quelque temps que le centre d'imagerie de Nancy a eu au XIX<sup>e</sup> siècle une importance égale à celui d'Epinal; il fait observer qu'Epinal profita « de graveurs qu'elle ne sut retenir, et Nancy, hélas, ne les entoura que de l'oubli des morts ». Aujourd'hui (*Bull. Vieux Papiers*, 1957), aidé de M. P. Remarck, conservateur des Archives municipales de Nancy, il nous restitue la personnalité des deux Canivet, Charles Nicolas (arrivé à Nancy vers 1788 où il meurt vers 1829) et son fils François (1787-1857, travaille à Nancy, sauf un voyage à Paris, 1934-1937), celle de François Baltazar Noël de Neufchâteau, éditeur et non graveur (à Nancy en 1806, quitte son commerce en 1840), celle surtout de Prosper Lacour, né à Nancy en 1806 (à Epinal de 1828 à 1830, puis revenu à Nancy, éditeur, non graveur, ses planches sont gravées par J.B. Thiébaut). Il nous parle aussi de Nicolas Wendling, jusqu'ici ignoré, dont nous savons les dates maintenant (1817-1843).

Les lithophanies, c'est-à-dire les lanternes, et écrans reproduisant en transparence des gravures d'après des tableaux célèbres, sont étudiées par M. Robert A. Elder dans le *Bulletin de la Société des Amis suisses de la Céramique* de janvier 1957. Le procédé, d'origine française (premier brevet par Paul de Bourguignon, 1827), est pratiqué de 1828 à la fin du siècle.

La question de la différence entre la belle affiche qui séduit le goût et l'œil, et la bonne affiche, celle qui, dit-on, fait vendre, est étudiée par Georges Boudaille dans les *Lettres françaises* du 19 septembre. L'auteur, très justement, observant que les firmes publicitaires ont « les moyens financiers de mettre à leur service les meilleurs dessinateurs » (la maquette d'une affiche se vend aussi cher qu'un tableau de peintre connu) leur demande « d'embellir nos murs et nos revues au lieu de les enlaidir » et de ne pas croire au « caractère sacré » de la représentation du produit.

## XX<sup>e</sup> SIÈCLE.

Les quatre-vingts ans du peintre Jean Puy sont célébrés par un

article de M. Georges Besson dans les *Lettres françaises* du 10 octobre.

M. François Daulte, étudiant le séjour sur les côtes normandes de Marquet et de Dufy (1904-1906) montre comment ils traitent le même motif (*Connaissance des Arts*, oct.).

Un très bon hommage est rendu à Jean-Charles Moreux, grand architecte néo-classique du XX<sup>e</sup> siècle, par Waldemar-George dans la *Revue française* d'octobre.

Les peintures du mineur Augustin Lesage (1876-1954), dont la production commence en 1911, à la suite d'une injonction médiumnique, sont commentées dans la *Revue Spirite fr.*, sept-oct. 1955.

Gérard Schmidt, *Neue Malerei in Österreich*, Vienne, Rosenbaum, 1956, in-4°, 180 p., dont 122 pl. noir et coul. — Ce livre a le très grand intérêt de nous présenter avec objectivité les principaux mouvements de la peinture en Autriche, depuis l'impressionisme d'un Emil Jacob Schindler jusqu'aux œuvres de Max Weiler (1955) dans une introduction précise et bien faite et dans l'album de planches qui est suivi de précieuses notices biographiques. L'auteur s'est attaché notamment à Koszka (né en 1886), au peintre-graveur Alfred Kubin (1877), à Egon Schiele (1890), Carl Unger (1915), Fronius (1903) et W. Berg (1904).

Albert Van Dyck (1902-1951) est présenté par M. Jozef Muls dans les *Monographies de l'Art belge*, avec une courte préface et vingt-quatre reproductions de peintures de cet artiste qui s'intéressait beaucoup aux enfants.

Une définition de Robert Delaunay (mort en 1941), pionnier de la peinture abstraite, est donnée par M. B. Dorival, dans la *Revue des Arts* (juillet-août), à propos d'une rétrospective au Musée d'Art Moderne.

Un volume consacré aux *eaux-fortes d'István Szönyi* ouvre une série sur les maîtres de l'art graphique hongrois, publiée à Budapest depuis 1956, avec texte français et anglais, chez G. Koller. Le graveur,

né en 1894, porte le titre d'« artiste émérite de la République populaire hongroise ».

Jacques Lassaing donne un très bon livre sur Chagall, éd. Maeght, 1957, 179 p. dont 96 pl. — Une première partie est faite de confidences de Chagall, une seconde de l'étude de l'œuvre peint et gravé, et la troisième de reproductions choisies dans les œuvres peu connues et souvent récentes. Le livre est très utile, et restera une base commode.

Un album de 110 planches, précédé d'une introduction par M. Jack Beddington, est consacré aux "Young Artists of Promise" (*Studio*, 1957). L'auteur annonce qu'il a choisi « les peintures que j'aimerais avoir moi-même, et j'aime à en avoir de toute sorte ». C'est ce qui donne de l'intérêt à son livre, qui nous montre très heureusement la grande diversité des tendances actuelles.

*The yes and no of Contemporary Art*, par George Biddle, *Harvard University Press*, 1957, in-8°, 188 p. — L'auteur, le célèbre peintre américain, après la première guerre mondiale, décidé à s'isoler, est parti en Polynésie; il nous donne aujourd'hui un ensemble de pages de son journal, très précieuses observations d'un artiste qui a connu Maillol, Renoir, Monet, les peintres de Montparnasse, « tous les artistes importants américains et mexicains de la précédente génération ». Il étudie notamment la joie esthétique que donnent les œuvres d'art, l'expressionnisme extrême qui est pour lui "a dead end", les limites de l'art abstrait, les problèmes de l'art actuel, et spécialement de l'art américain. Il finit par son credo personnel: pour lui, l'art véritable est intimement lié à la vie.

Notre collaborateur M. J. Bialostocki publie dans le *Burl. Mag.* de novembre une notice très curieuse sur les livres d'art publiés en Russie sur l'art occidental des dernières années. Il les divise en trois catégories: la première, des livres pour le grand public, qui, en Russie, ne sont pas des livres d'images mais des textes avec des illustrations (d'ailleurs médiocres), dont les plus importants sont le Ribera de T. Znawerovs Kaya et l'histoire de l'art du pro-



fesseur Michel Alpatoff. La seconde catégorie consiste en livres de polémique contre l'interprétation bourgeoise de l'art (notamment un essai de V. Lazareff dont nous rendons compte); la troisième se compose des publications de l'Ermitage : guides et travaux scientifiques (selon lui le plus remarquable est le catalogue des dessins italiens et flamands par le Dr Dobroklonsky).

L'effort de *Christian Zervos*, comme critique et comme éditeur, est mis en valeur par Mme Dore Ashton dans le *New York Times* du 29 septembre 1957.

M. Jean-Jacques Pauvert (*Actualité littéraire*, n° 35) attire l'attention sur l'apparition en France d'albums d'images dessinées, « livres sans parole », formule qu'on voyait en Amérique et en Angleterre, mais que les éditeurs français avaient abandonnée depuis 1860 environ.

Dans *Weltkunst* (1<sup>er</sup> octobre), nous lisons un article amer, quelques remarques sur la politique critique de l'Autriche : la dernière vente aux enchères au Dorotheum fait ressortir le peu d'intérêt porté aux Maîtres anciens et à la peinture européenne du XIX<sup>e</sup> siècle. Des tableaux ont été vendus à des prix particulièrement bas. Un Cuyt, par exemple, n'a atteint que 14.000 Sh. autrichiens. Contrairement à l'Angleterre, par exemple, l'Etat n'est pas acheteur de ces œuvres, et les particuliers les considèrent actuellement comme des capitaux improductifs. Avant guerre, amateurs et possesseurs de quelques-uns des plus beaux spécimens de la peinture européenne du XIX<sup>e</sup> siècle, les galeries autrichiennes les ont, à l'heure actuelle, reléguées dans des réserves, obéissant à un nationalisme outrancier. Monet, Pissaro, Renoir, etc., ont été remplacés par des artistes autrichiens de qualité très inégale.

M. Jean Bonnerot étudie les *Nouveaux Aménagements de la Bibliothèque Nationale*. Respectant l'œuvre réalisée de 1859 à 1867 par l'architecte Henri Labrousse, c'est en profondeur et en hauteur que M. Roux-Spitz continue les agrandissements, réalisés par tranches depuis 1932, sous l'impulsion de l'administrateur général, M. Julien Cain

(*Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1957).

## REVUES - DIVERS.

M. L. Grodecki, *Domaine et destin de la sculpture*. A propos de l'ouvrage de Herbert Read et de quelques autres études récentes sur la sculpture, M. Grodecki constate l'élargissement extraordinaire de nos curiosités : la « sculpture universelle », de toutes les civilisations et de toutes les époques, « intervient tout entière dans notre jugement sur les moyens et les possibilités de cet art », qui sont étudiés en quelques pages très pertinentes (*Critique*, mars 1957).

Un article d'ensemble de M. Gérard Morisset, dont nous avons souvent l'occasion de citer les études, présente aux lecteurs de *Médecine de France* (n° 85, 1957) *l'art français au Canada*.

Le tome LVIII du *Répertoire d'Art et d'Archéologie* a paru récemment (XX-452 p.). Il présente le dépouillement des travaux, parus dans l'année 1954. Le tome LIX (année 1955) est annoncé pour janvier 1958; le tome LVII (année 1953) n'a pu paraître encore. L'avertissement du tome LVIII précise que « pour assurer un juste équilibre entre les diverses parties du Répertoire » cent revues locales françaises ne sont plus dépouillées (on en trouvera le dépouillement dans le supplément du *Bull. archéol. du Comité des travaux historiques*).

Un *Guide pratique pour la protection des biens culturels* a été publié à Lisbonne en 1957, rédigé sur les conseils du Laboratoire Central des Musées de Belgique (in-12, 63 p.).

*Evolucion de la pintura española*, par Maurice Sérullaz, préface du marquis de Lozoya, Ed. Fomento de Cultura, Valence, 1957, 421 p. ill. en noir et coul.

Le travail de réunion des *archives de l'art américain* continue (*Art Bull.*, été 1957). Le centre a acheté les notes d'August Jaccaci qui avait projeté, avec J. La Farge, une série de volumes sur les peintures importantes dans les collections privées américaines, dont le premier a été

seul publié; Mlle Anna Welles Rutledge a donné ses notes sur les nègres dans l'art; 640 lettres ont été transmises par la Macbeth Gallery (1892-1900); 500, reçues de graveurs par Albert Reese en 1949, sont entrées aussi; d'autres documents du Cabinet des Estampes de la New York Public Library concernant 2.000 graveurs américains ont été microfilmés.

## ART ET LITTÉRATURE.

M. Pierre Schneider intitule un récent article : *Georges Duthuit ou l'apologie de la méditation*. Opposant le « Musée inimaginable » au « Musée imaginaire », l'auteur montre comment avec Duthuit et Malraux, deux conceptions de l'art diamétralement opposées s'affrontent : « L'art-paravent et l'art-paratonnerre », l'un qui est avant tout une fin, l'autre un moyen : le moyen d'accéder à la transcendance. (*Critique*, juin 1957.)

## ESTHÉTIQUE ET ESTHÉTICIENS.

Sous le titre de *Diario Critico*, le grand historien d'art et esthéticien M. Carlo L. Ragghianti a réuni quelques-unes de ses pensées et de ses théories sur l'art (*Venise*, éd. Neri Pozza, 1957, in-12, 223 p.). Le lecteur y retrouve avec plaisir le ton et quelques-unes des idées exprimées dans la revue *Sele Arte*, sur la séparation de l'artiste et du public, les jeunes et l'art contemporain, le danger de la spécialisation, la parole et l'image, la peinture populaire; on y voit des réflexions très justes sur la limite de la critique, sur les livres d'art qui ne veulent s'adresser qu'à un public superficiel, sur le bourgeois et l'artiste (à propos de Decamps et de Delacroix), sur le néoréalisme, sur la portée des théories de Marcel Duchamp, sur la signification profonde du fait que les artistes ne représentent plus la Vierge dans la *Crucifixion*. Des allusions constantes à Hofmannstahl, Huysmans, Lessing, Burckhardt, à Degas, à Flaubert surtout, rappellent l'érudition, le goût, la finesse de l'auteur. Le livre, d'une lecture très prenante, conviendra à un public jeune en l'aidant à réfléchir et à apprécier le contenu divers de l'œuvre d'art.

G. W.



Pierre Grappin donne un tableau de l'esthétique allemande pendant la période préclassique à propos de la théorie du génie (*Philos. Lit. Anzeig. Dtsch.*, 9, n° 3).

L'esthétique de Gœthe est étudiée par F. Will dans *Philos. Quat. G. B.*, 1956, t. VI.

### ART SACRÉ.

M. André Chastel (*Monde*, 11 oct. 1957) donne, à propos du *Salon d'Art sacré* du Musée d'Art Moderne, une analyse de l'état actuel de l'art sacré. Il a raison de regretter que l'habitude ne soit pas prise de présenter avec soin toutes les réalisations actuelles de province, et il signale l'intérêt de ces tentatives : « Tout ce travail est d'autant plus sérieux que les artistes entraînés par ces expériences, sont bon gré mal gré, en train de redécouvrir le fait que l'unité artistique est l'édifice, qu'il est bon d'adapter ses moyens et son style à un site, à un espace, à un programme. »

Un article de Marcel Corna insiste à propos de ce Salon sur les *caractères nouveaux de l'architecture religieuse* : « Une architecture de choc et souvent une recherche dramatique de l'effet. » Il étudie notamment deux tentatives opposées, l'église de Royan (de Guillaume Gillet) et le monastère de la Clarté-Dieu avant tout « fonctionnel ».

### ICONOGRAPHIE.

L'identification, traditionnelle, des Moïses sur un pilastre romain de la porte Noire de Besançon, est remise en question par un article de M. E. Will (*Revue archéol.*, avril-juin), qui y reconnaît l'existence d'un groupe de divinités.

Dans la *Revue des Arts* de juillet-août, M. Jacques de Laprade présente sommairement les documents iconographiques sur *Henri IV*, réunis par lui au Musée de Pau avec l'aide de la Société des Amis et grâce aux dépôts du Musée de Versailles (65 tableaux), du département des peintures (*Marie de Médicis* de Poussey) et de celui des objets d'art du Louvre (douze bustes et statuettes de l'atelier de Prieur-Dupré).

Les conférences du professeur Pa-

nofsky sur la sculpture funéraire ont été accueillies avec enthousiasme à l'Institut des Beaux-Arts de la New York University. Il en tirera un livre, pour lequel il est venu travailler au Cabinet des Estampes de Paris.

### COLLECTIONS ET COLLECTIONNEURS.

La collection de l'auteur dramatique M. Louis Artus, amateur de tapisseries et de toiles peintes du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont une partie a été récemment dispersée, est présentée dans *Connaissance des Arts* d'octobre. On y trouve une chaise d'enfant d'un modèle actuellement rare qu'on voit dans un tableau de Chardin.

Les collections de Mme Helena Rubinstein sont présentées dans *l'Œil* d'octobre par Janet Flanner. Nous y voyons son intérêt pour l'art moderne, le début de sa collection de 1912, et aussi comment elle a eu l'idée d'utiliser certains éléments de ses collections à des fins publicitaires. « Elle a eu l'idée et le courage de placer ce qu'il y a de plus intellectuel, de plus recherché, et de plus avancé là où on l'attendait le moins, dans ses instituts de beauté. »

M. et Mme Harry L. Winston et leurs collections de 147 peintures modernes, achetées depuis 1945, sont présentées dans les *Arts News* d'octobre.

Le baron Maurice de Rothschild, dont nous avons annoncé la mort, a légué son château et sa propriété de Pregny, ainsi qu'une importante somme d'argent au canton de Genève. Ses œuvres d'art restent à sa famille.

### TRAVAUX EN COURS.

Dans les *Temps modernes* (juillet-août 1957), Claude Roy donne un extrait de son ouvrage à paraître aux éditions Robert Delpire dans une collection qui débute, *l'Encyclopédie essentielle*. Le premier volume aura pour titre, comme l'article, *les Arts sauvages*. Il n'y a pas d'arts sauvages, dit Claude Roy : dès qu'il y a art, il y a civilisation. Et peut-on parler d'« arts primitifs », admettant la conception de Bernard Berenson

sur la supériorité incontestable des arts de l'Occident? « L'art nègre? Connais pas », fait-on dire à Picasso; les Africains pourraient logiquement parler des « arts blancs ». Il reste à exposer pourquoi et comment les Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie ont fait leur apparition sur le marché et dans les collections entre 1908 et 1920 et ce que nous en savons.

M. Ch. Picard nous promet un article sur un vase d'Onyx du trésor de saint Maurice d'Agaune.

### NÉCROLOGIE.

M. Jacques Rouché, membre de l'Académie des Beaux-Arts, est mort récemment, il avait dirigé l'Opéra (1914-1945) pendant trente ans, et avait été nommé administrateur des théâtres nationaux (1938).

Le millionnaire collectionneur et donateur Léonard Colton Hanna Jr. est mort le 16 juin dans sa maison de campagne à l'âge de 67 ans. Directeur d'une importante affaire industrielle créée par sa famille en 1855, il s'était vivement intéressé au Musée de Cleveland et il était membre du Conseil International du Museum of Modern Art de New York.

La mort de M. George Garretson Wade, éminent bienfaiteur du Musée de Cleveland, est annoncée dans le dernier *Bulletin* de ce Musée.

Le professeur E. W. Braun est mort à 87 ans à Nuremberg. Autorité en matière de céramique, il était conservateur du Musée Germanique.

M. Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein est mort à 69 ans en juin 1957 à Amsterdam. Venu en 1937 de Berlin en Hollande, il s'était montré remarquable historien de l'art graphique. Il avait publié des albums essentiels et savants avec de très nombreuses reproductions donnant « l'œuvre » des graveurs hollandais et allemands.

On annonce à Baltimore la mort, à l'âge de 83 ans, du Dr Pleasant, auteur de recherches sur la peinture coloniale à Maryland et sur l'argenterie de la région.





